C
385
A73
862

U d'/ of Ottawa
39003001457315

D. Arbaud

de la poésie
populaire
en Provence

—

1862

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/delaposiepopul00arba

DE LA

# POÉSIE POPULAIRE

## EN PROVENCE

PAR

DAMASE ARBAUD,

Correspondant du Ministère de l'Instruction Publique pour les travaux historiques, etc.

MARSEILLE,

TYPOGRAPHIE VEUVE MARIUS OLIVE,

Rue Paradis, 68.

1862.

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

428832

Cette Etude est destinée à servir d'Introduction aux

# CHANTS POPULAIRES ET HISTORIQUES

## DE LA PROVENCE

Recueillis et annotés par DAMASE ARBAUD.

*(Avec les mélodies originales.)*

---

2 vol. in-12. — Aix, Makaire, éditeur.

---

Le premier volume est en vente.

Le deuxième paraîtra dans le courant de l'année.

PC
3385
.A73
1862

# DE LA POÉSIE POPULAIRE

## EN PROVENCE.

---

A LA MÉMOIRE D'HIPPOLYTE FORTOUL.

En inscrivant au frontispice de notre recueil le nom du ministre qui avait conçu le projet de réunir et de publier les poésies populaires de la France, nous ne remplissons pas seulement un pieux devoir, mais nous assignons à notre travail, dès sa première page, son véritable caractère. Ce qu'Hippolyte Fortoul avait projeté pour la France entière, nous avons essayé de le réaliser pour notre Provence, nous avons tenté de montrer une partie du grand monument qu'il voulait élever *au génie anonyme et poétique du peuple* (1). Puissions-nous n'être pas resté trop au-dessous de la tâche que son amitié nous avait indiquée et dans l'accomplissement de laquelle sa bienveillance nous eût soutenus, si l'avare mort ne l'avait prématurément enlevé aux lettres qu'il honorait, à l'archéologie dont il fut un curieux plein de goût et de sagacité.

Et de fait notre œuvre est moins une œuvre littéraire qu'un travail archéologique. La diversité des langues et des idiômes ne saurait résister à ce mouvement incessant qui entraîne la France vers l'unité et que secondent avec tant de force et la diffusion de l'enseignement, et la rapidité des communications et l'exagération de notre centralisation administrative. La muse provençale, retrouvant un

(1) Paroles de M. Fortoul ministre de l'instruction publique dans la séance du 8 novembre 1852 du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France.

instant sa virtualité native, a bien pu produire une œuvre pleine de cette grâce à la fois naïve et puissante qui semble le privilège de la jeunesse, mais la traduction littérale dont elle a dû accompagner ses accents, prouve bien quelle sentait elle-même que, sans cette précaution, elle ne serait plus comprise que de quelques adeptes ; si Juliette est sortie de la tombe ce n'est que pour poser une fois encore ses lèvres sur les lèvres de Roméo, puis mourir.

Ainsi le jugeait un barde, amoureux lui aussi de la nature et des traditions de son pays qui paya son amour en en suaves inspirations, quand il s'écriait :

..... les fils qui nous vont suivre
De ces fleurs n'ornent plus leurs fronts ;
Aucun ne redira le son qui nous enivre,
Quand nous, fidèles, nous mourrons (1).

C'est qu'en effet dans ce besoin de nouveautés qui semble brûler toutes les âmes, on oublie la langue des aïeux, comme on se rit de leurs mœurs et de leurs croyances, et l'on estropie au village le parler de Paris, comme on y singe gauchement les modes de la grande ville. Les idées nouvelles ont fait naître de nouvelles aspirations. Les chants de nos pères, ces chants que vingt générations avaient répétés, la génération actuelle les dédaigne, et ce n'est pas un mince labeur que d'en recueillir les débris épars ; c'est presque une évocation, et, comme la mort, l'oubli lâche difficilement sa proie. Que de fois nous nous sommes assis au coin du foyer l'hiver, à côté du rouet de bonnes femmes dont il fallait d'abord vaincre la méfiance soupçonneuse avant de les décider à redire les couplets de leur jeune âge, que de fois nous avons suivi un vieux pâtre pour recueillir au vol le refrain dont il trompait son ennui ! Mais ces fleurs de l'inspiration populaire que nous cherchions, ce n'est pas dans *les jardins des muses* érudites qu'on peut espérer de les rencontrer, force nous était donc de les cueillir là où la nature les fait éclore. Et puis ces fragments ramassés sans suite il fallait les dépouiller de la rouille qui les couvrait, les relier l'un à l'autre, assigner à chacun sa place. Si l'on songe que ces poésies nées il y a plusieurs siècles, composées dans une langue que le peuple ne comprendrait presque plus aujourd'hui, ont dû pour arriver jusqu'à nous, suivre toutes les variations que le temps à

(1) A. Brizeux : *Les poètes Provençaux*

fait subir à cette langue ; si l'on se souvient qu'elles n'ont jamais été écrites et ne se sont conservées que dans le souvenir successif des générations, on comprendra combien de variantes plus ou moins heureuses il a fallu comparer, sur combien d'interpolations parasites il a fallu souffler, avant d'arriver au texte primitif, à celui qui, dans un jour de foi ou d'amour, dans un moment de gaîté ou de malice, jaillit tout à coup du cerveau d'un homme devenu l'interprète de tous, parce que l'inspiration de son cœur répondait à ce que sentait le cœur de chacun. « Improvisée par le « premier venu et perfectionnée au hasard par cent impro- « visateurs secondaires, personne n'y appose le cachet de « son talent et tout le monde y met son mot ; le véritable « auteur est le peuple qui la chante en y introduisant les « les changements successifs qui la font répondre plus « fidèlement à son esprit (1). » Aussi le nom du premier auteur de ces poésies est-il complètement ignoré. Savait-il lui-même qu'il était poète ? Avait-il conscience qu'il créait une œuvre durable, alors que cette œuvre semblait naître spontanément des idées qui circulaient autour de lui, des passions qui agitaient les masses qui l'entouraient ? Un jour Gaston d'Orléans pressait Blot de lui dire qui avait fait certains vaudevilles satiriques dirigés contre lui : « Ma foi, Monseigneur, répondit le chansonnier, à vous parler franchement je crois qu'ils se sont faits tout seuls. » Voilà bien l'histoire des chants populaires, ajoute avec raison M. Rathéry qui a très heureusement exhumé cette anecdote.

C'est précisément cette origine impersonnelle qui caractérise la poésie populaire et la distingue de la poésie nationale. Celle-ci est l'expression des idées, des intérêts, des besoins publics, l'autre au contraire est surtout l'écho de l'âme humaine. Que dans un moment donné des hommes vivant dans le même milieu, ayant les mêmes croyances, placés en face du même évènement, manifestent d'une manière analogue des sensations qui doivent leur être communes, rien de plus naturel et de plus ordinaire ; mais ce n'est pas là encore cette combinaison d'intérêts généraux, fruit de toutes les influences qui se concentrent dans le sein d'un peuple pour en faire une nation, et qui dans un moment de danger ou de triomphe se traduisent par les élans d'une sainte

(1) Edelestand du Méril : *Poésies populaires latines du moyen-âge*, page 1.

exaltation. C'est l'œuvre du *vates* antique, poète et prophète à la fois, jugeant d'inspiration les conséquences futures d'un évènement dont le poète populaire se borne à voir les résultats matériels et immédiats. Le chant populaire, c'est celui que la joie des femmes d'Israël faisait entendre au son des sistres et des tambours : *Saül en a frappé mille et David en a frappé dix mille* (1) ; le chant national, c'est ce magnifique cantique du jeune vainqueur de Goliath : *Je rends grâce à Jehova avec les plus vifs transports. Je publie toutes tes merveilles, ô mon Dieu!* (2)

Si la muse populaire s'assied de préférence auprès du berceau des nations c'est qu'à ce moment de la vie sociale l'individu ne se laisse pas encore absorber par l'unité; aussi étudier cette poésie, c'est, suivant l'expression de Goerres, boire la poésie à sa source, tâter le pouls de la nationalité dès son enfance. Plus tard quand la nation aura grandi, on rencontrera des chants que des circonstances éphémères, des motifs futiles, inexplicables, ont fait adopter par le peuple, mais ce n'est plus sa vraie poésie, celle qui sort de ses entrailles et porte le cachet de sa race, ce n'est plus qu'un caprice de la mode ou une popularité bâtarde que les oscillations de la politique, plus capricieuses encore, ont fait naître et auront emporté avant qu'il soit demain. On chante Béranger, on chante le chœur de *Robin des Bois*, comme on a porté dans le temps, — nous ne voulons blesser personne, — comme on a porté des catogans, des vertugadins et des souliers à la poulaine.

Une foi vive quoique simple jusqu'à la naïveté, une crédulité qui paraît puérile, tant il est quelquefois difficile de dégager l'idée qu'elle couvre, sont un des caractères dominants des poésies de la première époque, de celles qui constituent la vraie poésie populaire, comme elles sont une des qualités de l'enfance. Comme l'enfant, cette poésie croit aux sorciers, aux fées, aux esprits follets, à toutes les puissances intermédiaires; comme à l'enfant, on lui permet de toucher même aux choses les plus sacrées, sans les profaner. Sa dévotion s'inspire de ces légendes extraordinaires que recueillit Jacques de Voragine et que

(1) Egressæ sunt mulieres de universis urbibus Israël, cantantes, chorosque ducentes in tympanis lætitiæ et in sistris. — et præcinebant mulieres ludentes, atque dicentes : percussit Saul mille, et David decem millia. I Reg. XVIII. 6.7.

(2) Ps. IX. Les commentateurs pensent que ce psaume fut composé après la victoire sur Goliath.

le moyen âge ne pût se lasser d'entendre ; son imagination amoureuse du merveilleux préfère à la noble simplicité des évangiles, les prodiges amoncelés dans les livres apocryphes (1). Un autre sentiment qui caractérise fortement la poésie populaire c'est sa sympathie pour les faibles et les opprimés, sa croyance profonde à une Providence vengeresse ou rémunératrice. Dans une société encore barbare, où trop souvent la force se substituait au droit, cette protestation du sens moral des masses en faveur des victimes est un fait des plus remarquables et des plus consolants. Mais ce n'est pas au moyen d'une dialectique plus ou moins spécieuse, ce n'est pas en se transformant en homélie, qu'elle répandra son enseignement. Sa croyance au merveilleux lui vient en aide, un fait est sa démonstration. Toujours la victime ressuscite pour accuser son meurtrier, traduction matérielle des paroles de Dieu à Caïn : Le sang de ton frère crie vers toi ; c'est la *Dolente* recouvrant la parole pour faire connaître ses assassins (2) ; c'est *l'enfant de Françoise*, brutalement arraché du sein de sa mère, puis hâché dans un pâté, qui demande le baptême et condamne lui-même ceux qui lui ont ravi le jour. Veut-elle nous apitoyer sur de pauvres orphelins qu'une marâtre martyrise, elle fera descendre à leur aide *lou bouen Diou Jésus-Christ*. Pour enseigner l'amour des pauvres elle ne refera pas le chapitre de Saint-Paul sur la charité, c'est Jésus-Christ qu'elle habillera en pauvre, elle illuminera d'une clarté miraculeuse la maison qui lui donnera l'hospitalité; et dans ces transformations de l'Homme-Dieu, c'est plutôt son humanité qu'elle voudra faire chérir, que faire respecter sa divinité. Ainsi dans cette légende du *Crucifix*, pleine d'une poésie si sombre, les trois arrogants ne sont pas punis pour le scandale d'une orgie faite le jour de Notre-Dame, mais pour avoir inhumainemeut battu le pauvre pèlerin demandant l'aumône au seuil du cabaret que son sang va rougir. Que si nous recherchons dans un ordre de sentiments plus intimes, comment la poésie populaire a abordé

(1) Dans les notes qui accompagnent chaque chant nous avons soigneusement recherché tous les fils qui les rattachent aux croyances primitives du christianisme, et dussions-nous être taxé d'érudition pédantesque, nous avons voulu faire remonter le lecteur jusqu'à la source afin de bien établir l'antiquité de ces pièces, l'accoutrement moderne dont elles sont affublées pouvant faire illusion sur leur âge.

(2) Toutes les pièces que nous citons font partie de notre recueil, à moins d'indications contraires.

ce sujet toujours traité et toujours nouveau de l'amour, nous retrouvons encore la même manière ; au lieu de plaintes et de soupirs le fait, le fait plus éloquent que les phrases. *Pierrot* rencontrant le convoi de sa mie meurt en lui donnant un baiser ; *Fanfarneto* demande pour toute grâce d'être sacrifiée avant son ami Pierre et enterrée à ses côtés ; toujours la tombe des amants malheureux se couvre de fleurs dans lesquelles leur âme semble se perpétuer (1), toujours leur sang en fait naître du sol qu'il a humecté. Dans une ballade servienne deux amants sont ensevelis côte à côte, leurs mains se joignent sous la terre, et de leur sein sortent un sapin et un rosier qui viennent amoureusement marier leurs rameaux. « Ce fut merveille de voir, « dit un chant breton, la nuit qui suivit le jour où on « enterra la dame dans la même tombe que son mari, — « de voir deux chênes s'élever de leur tombe nouvelle dans « les airs ; — et sur leurs branches, deux colombes blan- « ches sautillantes et gaies, — qui chantèrent au lever de « l'aurore et prirent ensuite leur volée vers les cieux (2). »

Ils sont loin de nous les temps où l'histoire n'était qu'une galerie de portraits ingénieusement numérotés, un théâtre sur lequel des personnages en habit de cour ou de guerre venaient étaler leurs passions, et trop souvent leurs vices ; les idées démocratiques nouvelles nous ont fait souvenir qu'autour d'eux, au-dessous d'eux si l'on préfère, il y avait une nation qui avait ses intérêts, ses mœurs, ses besoins, ses croyances, et Jacques Bonhomme a repris dans l'histoire la place qu'il n'aurait jamais dû perdre. Or les chants populaires ce sont les joies, les douleurs, les délassements, les soupirs de Jacques Bonhomme, et sous ce rapport leur étude est au moins aussi utile à la connaissance des temps passés que celle des monuments de pierre ou de marbre. Une poésie qui sort du sein du peuple, qui est la moëlle de ses os, a dû conserver l'empreinte de l'organisation sociale d'où elle émane, des grandes crises historiques qui agitèrent le monde au moment de sa naissance. Et de fait cette *Farfarnetò* dont nous parlions, pendue par ses parents parce qu'elle persiste à vouloir épouser son Pierre ; l'innocente *Miansoun*

(1) Le couplet de la chanson de Malborough

On vit voler son âme — à travers des lauriers

ne paraît pas avoir eu une autre origine

(2) H. DE LA VILLEMARQUÉ : *Barzaz-Breiz*, tome I, 45

accusée, comme Geneviève de Brabant, par un serviteur déloyal, et attachée par son mari à la queue d'un cheval fougueux, ne témoignent-elles pas de l'exagération de la puissance paternelle ou maritale dans le monde du moyen-âge? La chanson du *Père Blanc* n'est-elle pas un souvenir des mœurs relachés d'une partie du clergé que les conciles avaient peine à retenir dans le devoir? Et cette ronde enfantine :

Avem un beou casteou,

et cet autre :

Leissetz me 'n pau passar
La tourre virginelo,
Leissetz me 'n pau passar
Lou pourtau es sarat.

ne remontent-elles pas au temps où la nuit les villes étaient fermées et où l'on attaquait des châteaux forts? L'enlèvement de *Lisette* ou de *Louison*, les propos par trop cavaliers tenus à cette jeune femme qui va puiser de l'eau, sont un souvenir de ces bandes de routiers, d'aventuriers, de gens de guerre, qui désolèrent si souvent le pays, tandis que les invasions sarrasines et les expéditions d'outre-mer revivent dans les romances de *Flurança* et de *Guilhem de Beauvoire*. Les croisades avaient transporté en Europe l'élément oriental; le chaud soleil d'Asie avait doré les imaginations, comme il dore les marbres du Parthénon. Cette action fut plus puissante en Provence qu'ailleurs, soit à cause de l'analogie de climat, soit que l'occupation sarrasine eût déjà commencé l'œuvre. Ecoutez ce récit connu dans tout le midi, et décidez si, dans leur fuite, les Maures nous ont laissé ce conte de Pilpay, ou s'il nous est arrivé d'Orient dans l'aumônière d un pieux pèlerin.

Un coou l'y avie uno cigalo eme uno pauro fourmigueto que s'enanavoun faire un vouyage à Jerusalem; rescontroun un rivoulet, lou rivoulet ero gelat; la cigalo vouret, la pauro fourmigueto vouguet passar; lou geou se roumpet et coupet la cambo à la pauro fourmigueto (1).

— O geou que tu siest fouert
De coupar la cambeto
A la pauro fourmigueto
Que s'enanavo faire un vouyage à Jerusalem.

Lou geou diguet : es ben plus fouert
Lou souleou que me founde;

(1) Une variante ajoute un troisième voyageur, c'est un œuf qui se casse à la première étape. On sait que La Fontaine a mis cette fable en vers : *La souris métamorphosée en fille*. IX, 7.

— O souleou que tu siest fouert
De foundre geou,
Geou de coupar la cambeto
A la pauro fourmigueto
Que s'enanavo faire un vouyage à Jerusalem.

Lou souleou diguet : es ben plus fouert
Lou nivou que me tapo :
— O nivou que tu siest fouert
De tapar souleou,
Souleou de foundre geou,
Geou de coupar la cambeto
A la pauro fourmigueto
Que s'enanavo faire un vouyage à Jerusalem.

Lou nivou diguet : es ben plus fouert
Lou vent que me coucho ;
— O vent que tu siest fouert
De couchar nivou,
Nivou de tapar souleou,
Souleou de foundre geou,
Geou de coupar la cambeto
A la pauro fourmigueto
Que s'enanavo faire un vouyage à Jerusalem.

Lou vent diguet : es ben plus fouert'
La paret que m'arresto ;
— O paret que tu siest fouert'
D'arrestar vent,
Vent de couchar nivou,
Nivou de tapar souleou,
Souleou de foundre geou,
Geou de coupar la cambeto
A la pauro fourmigueto
Que s'enanavo faire un vouyage à Jerusalem.

La paret diguet : es ben plus fouert
Lou rat que me trauco ;
— O rat que tu siest fouert
De traucar paret,
Paret d'arrestar vent,
Vent de couchar nivou,
Nivou de tapar souleou,
Souleou de foundre geou,
Geou de coupar la cambeto
A la pauro fourmigueto
Que s'enanavo faire un vouyage à Jerusalem.

Lou rat diguet : es ben plus fouert
Lou cat que me mangeo ;
— O cat que tu siest fouert
De mangear rat,
Rat de traucar paret....

Mai l'amitie sieguet la plus fouerto ; doou temps de la rioto la cigalo carguet la pauro fourmigueto et la menet faire un vouyage à Jerusalem.

Touchant contraste avec la fourmi égoïste de Lafontaine ! et qui devait plaire d'autant plus au peuple que c'est le pauvre, le chanteur, l'artiste qui donne l'exemple de la charité.

Mais s'il est vrai, et nous ne croyons pas qu'on puisse le contester, que l'étude de la poésie soit indispensable à la connaissance de l'histoire morale d'une nation, en Provence plus qu'ailleurs, c'est à la poésie populaire qu'il faut demander cet enseignement. On ne peut, en effet, accepter comme l'expression de la poésie provençale, les chants des troubadours, poésie aristocratique, conventionnelle, écrite dans une langue savante qui n'a jamais été parlée et qui n'était intelligible qu'à la société qui hantait les châteaux, poésie qui, si on excepte ses *sirventes*, ne toucha jamais à la réalité des choses et qui, comme les peintres bysantins, représentait un monde de convention avec des couleurs et sous des formes consacrées. « Le fléau de cette poésie, dit Ozanam, « c'est le lieu commun, ce sont les fleurs, le printemps, les « dames célébrées sur la foi d'autrui, et l'amour chanté par « ceux qui n'aimèrent pas. » (1) « La poésie des trou- « badours, dit à son tour M. Diez, doit plutôt être appelée « *poésie d'esprit* que *poésie de sentiment*, et comme telle se « pose en opposition directe avec le chant populaire. « Celui-ci, c'est l'expression de la nature et de la simpli- « cité, son action n'en est que plus puissante, il traduit « littéralement les impressions et s'adresse directement à « notre âme, tandis que la poésie artistique prend des « voies détournées, jalouse avant tout de concentrer l'at- « tention sur elle-même. » (2).

A travers les transformations que les variations de la langue et le perfectionnement des mœurs ont dû faire subir aux poésies populaires il est impossible de préciser leur âge d'une manière rigoureuse. Cependant quand on réfléchit qu'elles se sont conservées surtout chez le peuple des campagnes qui s'attache avec une espèce d'obstination à ses idées et à ses coutumes ; que leur popularité même a dû les préserver de remaniements inintelligents, on ne désespère pas de retrouver, sous leur forme actuelle, des indices qui permettent de remonter jusqu'à l'époque de leur composition.

(1) Ozanam : *Les poètes franciscains en Italie au XIII siècle*, page 266.

(2) Diez : *La poésie des troubadours*. trad. par Roisin. page 126.

Déjà nous avons montré que les mœurs dont nos romances gardent l'empreinte, sont les mœurs du moyen âge, que les faits historiques auxquels elles se rattachent, sont les invasions sarrasines et les expéditions d'outre-mer. Or il est évident qu'un peuple ne s'enthousiasme que pour des faits qui se passent sous ses yeux, ou dont il ressent le contre-coup ; seuls ils ont le pouvoir de frapper son imagination, de rester dans sa mémoire. Une mode éphémère peut bien faire remonter le cours des âges à une littérature savante, et nous pourrions citer bien des exemples contemporains; mais il ne saurait en être ainsi de la littérature populaire, car dans ces conditions le peuple ne la comprendrait plus. Cette considération nous permet déjà de reculer jusqu'au moyen âge la composition de ces poésies. D'un autre côté les modifications qu'elles ont subies, précisément parce qu'elles se sont opérées peu à peu, d'une manière insensible, ont dû être toutes extérieures, toutes superficielles; c'est une traduction mot à mot plutôt qu'une imitation, et sous l'idiôme moderne, on sent encore la langue qu'elles ont bégayé à leur berceau. Recherchons donc sous le badigeon qui les recouvre les couleurs primitives dont elles étaient ornées. Les archéologues décident bien de l'âge d'un monument sur un simple débris, pourquoi un mot, un détail caractéristique, ne nous permettraient-ils pas de conjecturer l'âge d'une chanson ?

La langue romane combinait très souvent, dans la prose surtout, le pronom possessif avec l'article; ainsi au lieu de *mon*, *ton*, elle disait volontiers, *le mien*, *le tien*. Les actes écrits en provençal commencent ordinairement par cette invocation : *En nom de nostre Senhor amen. L'an de la sieua encarnation*..... La poésie populaire avait adopté cette forme et on en trouve encore de nombreux vestiges, bien que la transformation fut aisée :

Iou dise per la miou bouco — qu'aco n'es lou miou marit ..
O Jean, o Jean lou miou nebou.....

Or, cette forme a disparu de bonne heure de la langue du peuple; on ne la rencontre déjà plus au milieu du XVI^e siècle, et si postérieurement on en voit par hasard quelque exemple, ce n'est que si l'auteur, faisant parler un campagnard cherche, en imitant l'ancien langage, à donner à son œuvre une espèce de couleur locale.

Chaque fois que nos chants parlent d'un homme noble, puissant, ils l'appellent un baron, c'est-à-dire, un homme

par excellence, comme le *bar* germanique dont il dérive. Et ne croyez pas qu'ils prennent ce mot dans son acception féodale ; non, car ils le donnent aux saints :

Lou baroun sant Alexi — se voou pas maridar...

ils le donnent aux plus hauts personnages :

Aperaqui passavo — lou fiou d'un rei baroun....

Mais quand la hiérarchie féodale constituée eût rejeté presque au dernier rang ce titre de baron, il perdit naturellement sa valeur superlative et bien que Froissart l'emploie encore quelquefois dans ce sens — *Ils étoient venus en pélérinage en la ville de Compostelle au Baron Monseigneur saint Jacques* (1) — il tend cependant déjà chez notre vieux chroniqueur à descendre à la place que lui avait assigné la constitution sociale.

Alors aussi c'était le beau temps des pélérinages ; c'est alors que l'évêque de Toul, qui fut depuis Léon IX, partait chaque année pour Rome accompagné de plus de cinq cents de ses diocésains (2) ; alors que des personnages de toutes les conditions, se réunissaient en troupes nombreuses et s'acheminaient lentement vers la Galice en chantant ce singulier cantique dont le refrain semble remonter au moins aux croisades (3) ; Alors que les juges imposaient aux coupables comme châtiment, un voyage à Rome ou à quelque pélérinage célèbre. Or, quand on trouve si souvent des *roumious* dans les chants populaires n'est-il pas naturel de remonter à l'époque où on les rencontrait à chaque pas sur les chemins ? N'est-on pas en droit de conclure que les uns et les autres sont contemporains ?

Cependant le libre examen faisait son œuvre, et l'Eglise elle-même, qui semblait pressentir l'orage, cherchait des sujets d'édification ailleurs que dans les légendes merveilleuses et parfois puériles dont elle avait jusque-là orné l'enseignement qu'elle donnait au peuple ; le cycle des apocryphes se fermait et l'on revenait à la pureté des

(1) *Les Chroniques de sire* JEAN FROISSART, liv. III. ch. 33.

(2) Voir sur les pèlerinages un mémoire de M. Ludovic Lalanne, publié dans la *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 2e série, tome II, page 1.

(3) V. LECLERC : *Hist. litt. de la France*, tome XXI. page 275, voici le refrain de ce cantique :

Fiat, amen, alleluia! dicamus solenniter
Et Ultreia e sus eia! decantemus jugiter.

livres saints. Evidemment ces cantiques où respire une foi si naïve, une croyance si aveugle, ont dû précéder les temps où le peuple plus raisonneur ne s'émouvait plus au récit des légendes qui avaient charmé ses pères, et ne comprenait plus les conceptions que cachait leur forme symbolique.

A quelque point de vue qu'on étudie donc les chants populaires qui restent en Provence, il nous semble qu'on ne peut assigner à leur composition une date postérieure au XVI^e siècle, et encore cette limite extrême n'implique pas qu'un grand nombre d'entre eux ne soit de beaucoup plus anciens. L'espèce de brutalité sauvage qu'on respire dans quelques-uns nous ferait même fixer très haut leur origine, si nous devions dire toute notre pensée.

Une considération d'un autre ordre nous conduit au même résultat. Nos chants ont évidemment été composés en provençal, et il suffit de les lire pour reconnaître le génie de notre vieil idiôme national. Or de très bonne heure nos pères ont chanté en langue française. L'autonomie du midi s'était abîmée dans le désastre des Albigeois, et, sous ce rapport, l'avènement de la maison d'Anjou avait complété l'œuvre de la croisade. L'étranger nous dominait ; la cour était italienne ou française, elle n'était plus provençale ; et le peuple mû par ce secret désir qui nous pousse tous à imiter ceux qui sont au-dessus de nous, cherchait à copier ses maîtres en balbutiant leur langue. Dans les habitudes de la vie, on parlait le langage des aïeux ; dans les occasions solennelles, on jargonnait la langue conquérante. L'homme qui chante, par cela même qu'on l'écoute, se croit un personnage, aussi veut-il parler comme les grands personnages, et dans ses chants, comme à la cour, les grands personnages parlent français ; ainsi l'Ange des noëls s'adresse en français aux bergers qui répondent en provençal ; ainsi dans cette vieille pastourelle, si répandue dans tout le midi qu'on n'en saurait nombrer les variantes, et dans laquelle une jeune bergère, repousse, en se moquant, les cajoleries d'un seigneur :

— Bonjour la bergère ;
— Adiousiatz, Moussu....

le Monsieur s'exprime en français, tandis que la jeune fille parle la langue de *la siou maire* ; et cette facétie, qui

s'est éternisée dans les comédies provençales, d'un glorieux baragouinant du français :

Je suis un deserteux sordar
Fraischement venu de la guerre...

MÉLIDOR.

Et d'où estes-vous ?

MATOYS.

D'Ansouïs

MÉLIDOR.

Tu sies natif d'aquest pays ?
Cresiou que fouguesses de franso (1).

ne prouve-t-elle pas que pour paraître important, il fallait parler la langue du Gouverneur et du Premier Président, qui presque toujours *étaient de France*. Ce travers, dont souffrait la langue provençale, n'était d'ailleurs pas nouveau et le vieux Jehan de Nostre-Dame se plaignait déjà que « nostre langue provençale s'est tellement aval- « lée et embastardie que à peine est-elle de nous qui som- « mes du pays entendue » (2). Dans ces conditions il est évident que le peuple ne devait plus se servir pour ses chants de cet idiôme délaissé, et l'idée d'y joindre un élément grotesque de plus pouvait seule le lui faire adopter pour ses farces du carnaval. La poésie provençale devint à son tour une poésie d'érudits, et rien ne prouve mieux que son temps était fini que cet inexplicable engoûment qui fit proclamer Gros le premier des poètes provençaux.

Un fait qui étonne lorsqu'on étudie les poésies populaires, c'est de rencontrer dans les contrées les plus diverses des chants identiques, non-seulement pour le fond, mais pour la forme, pour les circonstances, pour les détails ; et quand on remarque que ce sont surtout les œuvres de pure imagination, les légendes romanesques qui sont le plus généralement répandues, on est bien forcé de leur reconnaître une origine commune et de se demander comment ces chansons ont pu trouver place dans le répertoire et se

(1) GASPARD ZERBIN : *La perlo des musos et coumedies prouvençalos*, Aix, Jean Roize, 1655, page 12.

(2) *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes Provençaux*, page 18.

conserver dans le souvenir de populations si différentes de mœurs et de langage. (1)

Si la poésie aristocratique avait ses troubadours et leurs jongleurs, portant dans les cours et les châteaux ses productions aussi froides qu'élégantes, la poésie populaire de son côté avait ses rapsodes, s'arrêtant à la porte des églises ou dans les carrefours, et égayant avec des chansons malignes ou des tours d'acrobate la même foule qu'ils venaient d'attendrir avec une pieuse légende ou le récit de la Passion. « Je suis marri, disait Giraut Riquier à Al-« phonse d'Aragon, je suis marri qu'on puisse confondre « les troubadours avec ces gens ignares et sans tenue, « qui, dès qu'ils croient savoir jouer d'un instrument « criard, s'en vont par les rues, demandant l'aumône en « chantant devant une vile populace. » « Nous voulons « qu'à l'avenir, répondait le roi, les bateleurs qui font « danser des singes, des chèvres, des chiens ou des marion-« nettes, contrefont le chant des oiseaux, ou pour une mes-« quine piecette, chantent au son des instruments, devant « des gens de basse extraction, ne portent plus le nom de « *jongleurs*, mais soient, comme en Lombardie, appelés « *Bouffons.* » (2). On sent à travers ces plaintes du der-

(1) Dans les notes qui accompagnent chaque chant nous avons indiqué ou reproduit les principales variantes recueillies en dehors de la Provence.

(2) ..... ieu me tenc a maltrag,
C'us homs senes saber
Ab sotil captener,
Si de calqu' estrumen
Sab un pauc a prezen,
Se n'ira el tocan
Per carrieiras sercan
Et querre c'om li do :
E autra ses razo
Cantara per las plassas
Vilmen et en gens bassas....
.. Sels que fan sautar
Simis o bocx o cas,
O que fan lurs jocx vas,
Si com de bavastels,
Ni contrafan aucels,
O tocan esturmens,
O cantan entre gens
Bassas per pauc d'aver,
Que non devon caber
El nom de joglaria...
Hom los apel *bufos*
Co fa en Lombardia.

*Suplicatio, que fes Gr. Riquier, al rey de Casteia* et *declaratio, qu'el senher rey N. Amfos fe per la suplicatio...* Dans DIEZ : *la poésie des troubadours*, à l'appendice.

Conf. Les plaintes du barde Talierin contre les *Kler* dans LA VILLEMARQUÉ. *Barzaz-Breiz*, tome 1. page XX.

nier des troubadours le dépit du poète qui se voit délaissé pour des œuvres qu'il méprise, mais elles n'en établissent que mieux l'existence de ces chanteurs nomades dont la race s'est perpétuée jusqu'à nous, et qui alors comme aujourd hui, furent les agents de diffusion les plus actifs de la poésie populaire. Il ne faut pas croire en effet que leurs courses fussent restreintes à un étroit rayon. La vielle sur l'épaule, ces bohêmes de l'art allaient partout où les poussait le vent de leur fantaisie. Un jour de septembre 1328, deux hommes devisaient, assis sur le banc d'une maison de la rue St-Martin-des-Champs à Paris, quand ils virent passer une pauvre femme de Chartres appelée la *Fleurie*, « laquelle estoit en une petite charrette et n'en bougeoit « jour et nuict comme entreprise d'une partie de ses mem- « bres, et là vivoit des aumosnes des braves gens. » Ce spectacle les émeut et aussitôt ils décident d'acheter à l'abbesse de Montmartre un terrain là proche, et y bâtissent un hôpital dont le premier lit fut occupé par la pauvre paralytique qui n'en bougea jusqu'à son décès. De ces deux hommes au cœur compatissant, l'un était parti de Pistoie en Lombardie et se nommait *Jacques Grare*, dit *Lappe*, l'autre venu de Lorraine avait nom *Huet le guette*; tous deux étaient ménétriers! (1).

C'est un préjugé, aussi erroné qu'il est répandu, de croire que l'homme, au moyen-âge, ne se déplaçait que rarement; jamais au contraire les classes inférieures surtout n'ont éprouvé un aussi vif désir de changer de climat, jamais elles ne l'ont exécuté sur une aussi vaste échelle. La constitution féodale qui les sacrifiait au caprice d'un maître en donne une raison suffisante, et ces pèlerinages continuels auxquels les autorités ecclésiastiques et civiles cherchèrent vainement de mettre un frein, sont à la fois un symptôme et une preuve de ce besoin qui poussait l'homme à chercher un sol plus hospitalier, mirage trompeur qui trop souvent, au terme du voyage, ne lui laissait plus même l'espérance L'esprit religieux n'était pas toujours ce qui amenait ces hommes à quitter leur patrie; la pureté des mœurs n'était souvent pas ce qui dominait dans ces troupes s'arrêtant à chaque village, grossissant à chaque station, et payant l'hospitalité avec une chanson ou une nouvelle. Les pèlerins furent le jour-

(1) Du Breul : *le théâtre des antiquités de Paris*, page 998.

nal du moyen-âge (1). Dans ces conditions on comprend combien ils dûrent propager de chants populaires, et la réunion sur quelques points de ces troupes venues de pays divers, les récits de leur voyage au retour, expliquent en partie la rencontre inattendue des mêmes chants dans les contrées les plus lointaines.

Il y a quelques années une chanson devint tout-à-coup populaire en Provence ; dès que les enfants ou les jeunes gens étaient en nombre on les entendait répétant :

Quant te cousteroun tes esclops,
Quand eroun, quand eroun noous.

nous eûmes alors la curiosité de rechercher la raison de cet engoûment subit et général, et nous acquîmes la preuve qu'un compagnon menuisier parti des Cévennes pour le tour de France, semait sur sa route cet air fort chantant qui soutenait des paroles insignifiantes. Or, ce qui se passa pour le chant cévenol a dû se reproduire maintefois, et il a dû souvent suffire d'un homme parcourant à petites journées un grand espace de pays, pour répandre un chant qui prenait racine partout où il trouvait des esprits favorablement disposés.

Ainsi tout ce qui tendait à mettre les populations en rapport, ces foires importantes où les nations se donnaient rendez-vous, ces *Pardons* où l'on accourait de si loin, les fêtes, les *romérages*, tout jusqu'à ces bandes d'aventuriers mercenaires, raccolées de toute part, qui composaient alors les armées, a servi à généraliser ces chants, a été la voie par laquelle se sont éparpillées ces fleurs de la poésie populaire. Les sympathies nées d'une même croyance, l'obstination du peuple dans ses coutumes ont fait le reste.

Il ne faut pas s'attendre à trouver beaucoup d'art dans ces compositions. Sœurs des fleurs de la montagne, comme elles elles ont des couleurs heurtées, une saveur parfois amère, un parfum quelque peu sauvage qui ne conviennent pas toujours aux délicats, mais qui ne

(1) Dans une romançe catalane, un chevalier réveille une jeune femme endormie sous un pin :

¿ Qui es aquell caballer — que m'ha quitat lo dormí ?
— No'n se caballer senyora — soc un pobre pelegrí.
— ¿ No'm diria el caballer — los novas qu'hi ha per allí ?

*Romancerillo catalan*, page 111.

St-Jérôme, écrivait déjà : les pèlerins ont porté, en été, à la Bretagne, les nouvelles qu'avaient apprises, au printemps, les Parthes et les Egyptiens. *Contrà Vigilantium.*

rebutent pas les forts. Les paysans Anglo-saxons chantaient la romance du *Saule* avant que Shakespeare se l'appropriât, Châteaubriand avait appris du peuple les airs qu'il plaça dans *le dernier Abencerage*, et Goethe est venu chercher jusque dans notre Provence la chanson de folle que Marguerite chante dans sa prison. Ne demandez pas, d'ailleurs, au poète, qui souvent ne sait pas même lire, les coupes savantes, les périodes harmonieuses, les rimes ingénieusement combinées, les raffinements de suspensions habilement ménagées ; il voit son but, il y marche franchement, sans dévier, sans s'arrêter. « Les « mots tombent pressés, dit M. Ticknor, puissants, hardis « comme les coups de l'épée vengeresse, comme les batte- « ments du marteau sur le fer ardent ; chaque parole vaut « un acte ; l'épithète est dédaignée, point de descriptions « point d'efforts. Le drame marche seul, les faits succè- « dent aux faits. Vous êtes transportés de la caverne pro- « fonde dans les palais des rois, et des rives de la mer au « sommet des montagnes, sans que l'auteur daigne vous « rendre compte de ses intentions. Il marche, il marche « toujours ; il se contente d'éclairer les sommités de son « sujet et de dorer le front des montagnes ; l'obscurité rè- « gne dans les vallées, le nuage vaporeux sur le penchant « des collines ; vous ne verrez se dessiner que les cîmes, ce « qui est nécessaire pour comprendre le récit du poète : ne « cherchez rien de plus. » (1) Dénuées quelles sont de tous les ornements dont se parent les poésies artistiques et qui servent trop souvent à masquer leur pauvreté, leur poésie à elles est toute dans les sentiments qu'elles font naître dans l'âme, dans les figures dont elles frappent l'imagination, dans les émotions dont elles agitent le cœur. Ecoutez le *Stabat Mater*, même interprété par Pergolèse, et vous vous demanderez, avec M. Cousin, ce qui vous émeut le plus de la musique du maître ou des paroles de l'humble Fra Jacopone. Ces chants ont en outre aujourd'hui pour nous un charme de plus : la poésie des souvenirs ; en les entendant nous éprouvons une sensation analogue à celle que produit l'aspect des ruines, et nous nous surprenons à ressentir cet attendrissement qui gagnait Rousseau quand vieux et cassé, il retrouvait dans sa mémoire les petits airs dont sa pauvre tante Suzon avait caressé son enfance (2).

(1) Ticknor : *Poésies populaires des races teutoniques*. North american review 1836.

(2) J.-J. Rousseau : *Confessions*, 1re partie, livre 1er.

Comme pour faire mieux voir que toute la valeur artistique des chants populaires est en dehors d'eux-mêmes, leur rhythme est aussi monotone que leur forme est heurtée; et il faut bien reconnaître qu'ils doivent renfermer quelque idée générale et profonde qui les a sauvés de l'oubli, quand, malgré ces imperfections, ils sont arrivés jusqu'à nous à travers une longue suite d'années. On nous permettra, nous l'espérons, d'entrer dans quelques détails sur ce rhythme qui est commun à toutes les poésies populaires, au moins dans les langues néolatines, et dont quelques règles importantes n'ont pas été clairement définies jusqu'ici.

La strophe se compose d'un vers unique, complétant la pensée ou au moins un membre de la pensée. Ce vers de douze ou de quatorze syllabes (quelquefois d'un plus grand nombre), est coupé par une césure tellement marquée qu'on a pris chaque hémistiche pour un vers distinct, alors qu'il n'y avait en réalité qu'un vers brisé en deux (1).

Si l'on étudie avec quelque attention les chants populaires qui ont été publiés, on s'apercevra, en effet, qu'ils sont composés alternativement de vers blancs et de vers rimés (2). Si on réunit, au contraire, ces fragments qui n'auraient jamais dû être séparés, on obtient une de ces tirades monorimes si caractéristiques de l'ancienne poésie, preuve nouvelle de l'antiquité de ces chants.

Jesus a junat cranto jours — sans prendre soustenanço,
Quand les cranto jours sount passats — Jesus prend soustenanço,
Prend un mouceou de pan beinet — per sa desparjunanço...

N'en maridoun Flurançio — la flour d'aquest pays.
La maridoun tant jouino — se saup pa'nca vestir;
Soun marit vai en guerro — per la laissar grandir
Lou diluns la 'spousado — lou dimars est partit...

La bello Margoutoun — bouen matin s'es levado,
A pres soun broc d'argent — à l'aiguo n'es anado;
Quand es istad' au pous — a vist l'aiguo troublado
Sus un pichot banquet — elo s'es assetado...

Il suffit de jeter les yeux sur ces exemples pris au hasard, et nous eussions pu les multiplier, pour voir que si l'on brise le vers à l'hémistiche on n'a plus même des asso-

(1) « Quelquefois ont trouve alternativement un vers qui rime et un autre qui ne rime pas. » *Instructions du Comité, rédigées par M. Ampère*. Page 34.

(2) Il est juste d'excepter le *Romancerillo catalan* de M. Mila y Fontanals

nances, tandis qu'en les écrivant comme nous venons de le faire ils sont régulièrement rimés.

La césure ne coupe d'ailleurs pas toujours le vers en deux hémistiches égaux ; circonstance qui apporte quelque variété dans le rhythme. Ainsi, dans le premier exemple que nous citions, la coupe tombe après le quatrième pied, tandis que le second hémistiche n'en a que trois. D'autres fois, au contraire, c'est celui-ci qui est le plus long :

N'en sount tres fraires — n'ant qu'uno souer' à maridar.

mais dans tous les cas la coupe adoptée d'abord est rigoureusement suivie dans tout le morceau. Les exigeances d'un air fortement cadencé rendent, il est vrai, cette régularité obligatoire (1).

Le seul artifice qui rompe la monotomie de ce long vers et de ces rhythmes à très-peu près identiques, c'est l'introduction à la fin et au milieu du couplet de ces *flons-flons* dont le *mironton mirontaine* de Malbrough est un exemple connu de tout le monde. Aussi la poésie populaire fait-elle un fréquent usage de cette espèce de refrain, insignifiant à la lecture et qui n'a été introduit que dans l'intérêt de la phrase musicale. Mais on ne saurait induire de sa présence entre deux hémistiches que ceux-ci forment des vers séparés, puisqu'on le voit parfois entrer brusquement au milieu d'une phrase, d'un mot même, et que ceux-ci semblent s'arrêter pour lui faire place et poursuivre tranquillement leur marche après que cet intrus est passé. La chanson de *La Jeune Fille au cresson*, dont les réponses narquoises décelent assez l'origine normande bien qu'elle soit connue dans toute la France, fournit, parmi tant d'autres que nous pourrions citer, des exemples de toutes ces coupes :

Quand j'étais chez mon père (*bis*)
Petite à la...
Titi mariti, tata marita,
Petite à la maison.

J'allais à la fontaine
Pour cueillir du... titi...
Pour cueillir du cresson.

(1) Dans l'ancienne versification le placement de la césure n'était pas fixée d'une manière aussi absolue qu'aujourd'hui, ainsi le poème de *Gérard de Rossillon* est écrit en vers de dix syllabes avant le repos à la sixième.

La fontaine était creuse
Je suis coulée au... titi...
Je suis coulée au fond.

Par le chemin il passe
Trois chevaliers... titi...
Trois chevaliers barons.

. . . . . .

Que donnez-vous, la belle,
Nous vous reti... titi...
Nous vous retirerons.

. . . . . .

Quand la bel' fut tirée
S'encourt à la... titi...
S'encourt à la maison.

Se met à la fenêtre
Leur chante une... titi...
Leur chante une chanson.

Ce n'est pas ça, la belle,
Que nous vous de... titi...
Que nous vous demandons.

C'est votre cœur en gage
Dit's-nous si nous... titi...
Dit's-nous si nous l'aurons.

Mon cœur, répondit-elle,
N'est pas pour des... titi...
N'est pas pour des poltrons.

C'est pour des gens de guerre
Qu'ont la barbe au... titi...
Qu'ont la barbe au menton.

Le fusil sur l'épaule
L'épée au ceint...
Titi mariti, tanta marita,
L'épée au ceinturon (1).

Nous choisissons, de préférence, nos exemples en dehors de la poésie provençale parce que nous cherchons à établir que la poétique populaire est la même partout ; fait remarquable, car de cette coïncidence il faudra conclure ou que cette forme dérive de la nature même, ou que toutes ces poésies ont une source commune ; de là à l'unité des races, il n'y a pas loin.

Chaque fois que le vers est masculin la césure est invariablement féminine ou plus exactement sourde, c'est-à-dire tombant sur une syllabe qui suit immédiatement la

(1) L'air de cette chanson est noté dans les *poèmes et chants marins* par M. de Lalandelle. Page 173.

syllabe accentuée, et chaque fois que le vers est féminin la césure, au contraire, est toujours masculine ; de telle sorte qu'en brisant le vers comme on a coutume de le faire (et comme nous l'avons fait nous-même pour nous conformer à l'usage) on a alternativement un vers masculin et un vers féminin, ou mieux une terminaison accentuée et une terminaison sourde (1), disposition tellement heureuse pour l'harmonie qu'elle a fait illusion à tous ceux qui se sont occupés de poésie populaire. Cette règle est générale et si l'on rencontre des exceptions on peut hardîment affirmer qu'elles sont le fait des modifications qu'a subies la langue, et un peu d'attention suffit le plus souvent pour retrouver la rédaction primitive.

Cette forme, d'ailleurs, n'est pas propre à la poésie populaire provençale, elle lui est commune, au contraire, avec la poésie populaire française et peut-être avec celle de toutes les langues dont le vers ne repose pas sur la loi de la quantité. Que l'on étudie à ce point de vue les instructions rédigées par M. Ampère et l'on verra combien sont nombreux les exemples de cette disposition. Lisez cette ronde dont nous retrouvons une variante en Provence :

Derrière chez mon père — y a un arbre fleuri,
Tous les oiseaux du monde — vont y faire leur nid,
La caille, la tourt'relle — la jolie perdrix,
Et la jolie colombe — qui chante jour et nuit...

Et cette chanson de Biron recueillie en Bretagne par le docteur Roulin, dans laquelle l'exemple est d'autant plus frappant qu'on y trouve à la fois des vers masculins et des vers féminins :

Le roi fut averti — par un de ses gendarmes
— Donnez-vous bien de garde — du maréchal Biron
Il vous f'rait des affaires — qui vous coûteraient bon.
— Quelle entreprise a-t-il? — dis-le moi, capitaine.
— Faire mourir la reine — et Monsieur le Dauphin
Et de votre couronne, — il veut avoir la fin.

(1) La langue provençale n'ayant pas de lettres muettes n'a, par conséquent, ni terminaisons féminines ni vers féminins dans l'acception donnée à ces mots par la prosodie française. Mais d'un autre côté l'accent tonique porte souvent sur l'avant-dernière syllabe et dans ce cas la prononciation de celle qui suit devient sourde et presque muette. Ce sont ces terminaisons que nous appelons féminines, tandis que nous appelons vers masculins ceux dont la dernière syllabe est forte, c'est-à-dire relevée par l'accent tonique. Elle correspond à l'*accent aigu* des Grecs, des Latins et des Espagnols, comme notre terminaison féminine correspond à leur *accent grave*. Nous prions le lecteur de ne pas perdre de vue cette distinction dans toute la discussion relative à la prosodie des poésies populaires.

Dessus ce propos là — voilà Biron qui entre,
Le chapeau à la main — au roi fait révérence :
Bonjour aimable prince — vous plairait-il jouer
Mille doublons d'Espagne — que vous m'allez gagner... (1).

Et cette cantinelle de la *Claire Fontaine* qui, née en Bretagne ou en Franche-Comté (l'une et l'autre la revendiquent), est devenue la chanson nationale des Canadiens français :

En revenant des noces — bien las, bien fatigué,
Près la claire fontaine — je me suis reposé,
A la claire fontaine — les mains me suis lavé
A la feuille d'un chêne — me les suis essuyé ;
A la plus haute branche — le rossignol chantait :
Chante, rossignol, chante — puisqu' tu as le cœur gai,
Le mien n'est pas de même — car il est affligé,
C'est pour mon ami Pierre — qu'avec moi s'est brouillé,
C'était pour une rose — que je lui refusai ;
Je voudrais que la rose — fût encore au rosier
Et que mon ami Pierre — fût encore à m'aimer.

Les traces de cette disposition se retrouvent dans les plus anciennes chansons populaires de France, dans celle de ce

..... Petit homme — qui s'appelait Guilleri
Qui s'en fut à la chasse — à la chasse aux perdrix,
Qui montât sur un arbre — pour voir ses chiens courir.

et même dans celle de *Malbrough*, variante fort altérée d'un chant du moyen-âge qui est arrivé jusqu'à nous en passant par la *chanson du duc de Guise*, chanson qui, plus rapprochée du texte original, a conservé plus complètement la facture primitive (2).

Nous laissons à d'autres plus versés que nous dans les anciennes poétiques étrangères le soin de décider si elles reconnaissent cette loi de l'alternance des terminaisons sourdes et des terminaisons accentuées à la césure et à la rime, comme elles obéissent à celle du brisement d'un grand vers unique (3); qu'il nous suffise de la constater dans les deux rameaux de la langue romane qui se sont développés simultanément sur cette terre qui est aujourd'hui la France, et de tirer de cette coïncidence une nouvelle preuve de leur origine commune.

La césure était, d'ailleurs, traitée comme la rime. La

(1) On sait que la passion du jeu était un des *talents* du Verd-galant.

(2) Le Roux de Lincy, *Recueil des Chants Historiques français*, t. 2, p. 287.

(3) Voir au *post-scriptum*.

syllabe sourde qui termine toujours le premier hémistiche du vers masculin n'était pas plus comptée dans le mètre que celle qui finit le vers féminin. « Quelques-uns ont « estimé, dit Estienne Pasquier, que ces hémistiches ou « demi-vers étaient de pareille nature que la fin du vers « et que quand ils se terminoient par l'*e* féminin, il « ne falloit point craindre de les faire suivre d'une con- « sonnante, comme si cest *e* se fust mangé de soy-mesme, « tout ainsi qu'en la fin du vers. Nous appelons ceste « césure, qui tombe en l'*e* féminin, la *coupe féminime* (1). » La poésie populaire n'était pas seule à prendre cette licence ; les poètes français en ont joui jusqu'à Marot, et les Provençaux, allant plus loin, ne comptaient pas dans la mesure même deux syllabes quand elles suivent un accent tonique (2).

Fréquente dans la poésie narrative romane, la *coupe féminine* est au contraire fort rare dans les œuvres lyriques des troubadours. Si elle est devenue la règle des chants populaires, c'est que le mélange régulier de syllabes éteintes et de syllabes accentuées est d'un effet harmonique fort sensible et que placer la muette à la césure, en la comptant dans le mètre, c'est supprimer la syllabe d'appui, c'est-à-dire, rompre toute l'harmonie du vers. La poétique raffinée des troubadours préféra ce dernier parti ; l'oreille du peuple, moins instruite mais plus délicate, lui fit adopter le second (3). C'est que ses poésies à lui étaient composées, en fredonnant, par un auteur illettré à qui l'air enseignait instinctivement la prosodie, et que la musique exige impérieusement un placement régulier des accents pour que le même timbre s'adapte convenablement à chaque couplet.

Faut-il croire avec M. Edelestand du Méril, que ce grand vers de la poésie populaire (en espagnol il y en a de 20 syllabes) dérive de la forme trochaïque? N'est-il pas plus probable que le peuple, qui entendait chanter les psaumes, a calqué sa poésie sur le rhythme qui frappait le plus habituellement son oreille, et qu'il a brisé son vers à la césure comme le verset est coupé à la médiante. Les

(1) E. Pasquier, *Recherches sur la France*, t. 1, p. 712.

(2) Voir pour des exemples : Quicherat, *Traité de Versification française*, p. 325.

(3) Ce n'est pas que les troubadours ne fissent grand cas de la césure ; ils la traitèrent avec une importance telle qu'ils la donnèrent

deux Nostradamus nous apprennent que de leur temps on entendait « réciter aux pauvres demandant l'aumosne aux « portes, la passion du Fils de Dieu, le martyre de sainct « Estienne, *quand les felons lou lapidavan*, les sept « pseaumes pénitentiaux et mille autres belles et vieilles « choses (1). » Ne doit-on pas supposer que dans cette traduction des psaumes, malheureusement perdue, on avait conservé le chant du texte, surtout quand nous voyons quelques-uns des cantiques que nous avons recueilli calqués sur des hymnes ou des séquences de l'Eglise, quand nous savons que c'est sur l'air du *Veni Creator* qu'on chante encore à Aix, à la messe du peuple, ces *Planchs de sant Esteve* que vient de rappeler notre vieil historien.

Dans beaucoup de cas au contraire les paroles et le chant s'unissent d'une manière si intime, forment un ensemble tellement harmonique qu'on ne saurait décider lequel des deux membres de cette union a précédé l'autre et qu'on est porté à croire que la poésie est sortie, armée de sa musique, du cerveau de leur auteur. « Le chant marié à la parole, « dit M. de la Villemarqué, est l'expression de la seule « poésie vraiment populaire. Son union avec la musique « est si intime, que si l'air d'une chanson vient à se perdre, « les paroles se perdent également. Nous en avons fait « mille fois l'expérience; mille fois nous avons vu le chan- « teur s'efforcer vainement de rappeler dans sa mémoire « les mots du chant qu'il voulait nous faire connaître et « ne parvenir à les retrouver qu'en retrouvant la mélo- « die (2). » C'est en entendant ces vers si musicalement rhythmés, en écoutant cette mélodie aussi cadencée et aussi

quelquefois pour rime à un vers de leur strophe, qui en manquait, ainsi qu'on peut le voir dans ce morceau d'une facture si remarquable qui commence le récit dans le poème sur la *Vie de saint Honorat*, par Raymond Féraud :

Al temps alcia*nor*, so retrays l'escriptura,
Que Maumet de Mecha, malvaysa creatura,
E Johans Gaunes feron ley de falsa figura
De peccat et d'er*ror*;

Don foron veri*nat* man dux e man persant:
Pinabel de Bugia et Sidrac d'Oriant,
Marsili de Marec am son frayre Aygolant,
Que foron rey cla*mat*.....

Voir tout ce morceau dans la *Vida de sant Honorat*, publiée par M Sardou, p. 2.

(1) Cés. Nostradamus, l'*Histoire et Chronique de Provence*, p. 584. Conf. Jehan de Nostre-Dame, op. cit. p. 17.

(2) H. de la Villemarqué, *Brazaz-Breiz*. Introd. LVII.

naïve que les paroles qu'on comprend la vérité du vieux mythe grec qui faisait d'Apollon le dieu de la musique et de la poésie. Dans cette partie délicate de notre œuvre nous n'avons jamais perdu de vue les instructions si claires et si précises rédigées par le comité du ministère l'Instruction Publique ; nous avons recommandé aux personnes qui ont bien voulu nous prêter leur concours intelligent de s'y conformer ponctuellement (1) et nous les reproduisons ici pour expliquer et pour justifier notre travail :

« Le Comité doit signaler à ses correspondants un écueil contre lequel pourraient se trouver arrêtées quelques personnes, très-bonnes musiciennes d'ailleurs (et précisément par cela même qu'elles sont musiciennes), mais qui n'ayant point fait une étude spéciale de l'art, ignorent que les formes mélodiques adoptées aujourd'hui généralement, exclusivement même, ne sont pourtant qu'une particularité au milieu des formes nombreuses et bien plus variées par lesqu'elles elles ont pu passer dans la série des âges. Mais, sans entrer dans des détails qui seraient ici hors de propos sur la nature et sur l'histoire du rhythme et de la tonalité, nous nous bornerons à dire que beaucoup d'anciens airs different des airs modernes, non-seulement par l'absence d'une mesure et d'un rhythme bien déterminés, mais par deux circonstances caractéristiques : La première que l'air peut finir autrement que sur la tonique; la deuxième que l'air peut n'avoir point de note sensible, c'est-à-dire, que le degré immédiatement inférieur à la tonique, au lieu d'en différer d'un demi-ton seulement, comme cela a toujours lieu dans la tonalité moderne, notamment dans le mode majeur et même dans le mode mineur quand la progression est ascendante, en diffère, au contraire, d'un ton plein.

« Ces deux circonstances, même celle qui regarde l'absence ou l'irrégularité du rhythme, peuvent s'exprimer d'une manière simple et pratique, en disant qu'elles font ressembler la cantilène à un *air de plain-chant*.

« Or, quand une mélodie présente ces caractères qui sont pour elle comme un cachet d'antiquité, on conçoit combien il est important de les lui conserver. Mais, comme nous l'avons indiqué plus haut, les musiciens non archéologues, entraînés par leurs habitudes, éprouvent, malgré eux, la tentation de faire disparaître cette rouille précieuse, croyant enlever une tache. Pour les prémunir, il nous suffira de leur adresser cette simple recommandation : *Ecrivez l'air tel que vous l'entendez chanter, et ne changez rien* (2). »

(1) Nous sommes heureux de pouvoir témoigner notre reconnaissance à M. Gérard, artiste aussi distingué que modeste, qui a noté plusieurs des airs que nous publions. Les personnes qui se sont occupées de chants populaires comprendront combien il a fallu de patience, de tact et de goût pour retrouver la mélodie originale sous les *fioriture* dont la couvrent souvent l'ignorance ou le mauvais goût des chanteurs.

(2) Note de M. Vincent, de l'Institut, publiée dans les instructions rédigées par M. Ampère, p. 10.

Tout ce que nous avons dit jusqu'ici s'applique surtout aux chants de la première époque à ceux qui constituent la vraie poésie populaire. Mais, si nous nous étions borné à cet ordre de composition, notre tableau eût été incomplet, nous aurions laissé dans l'ombre tout un côté du caractère national, celui-là même qui constitue son individualité, les poésies religieuses étant plutôt l'expression de ce fonds d'idées morales qui est le lot de tous les peuples. Le provençal est vif, gai, loyal, hospitalier, expansif, railleur, mordant, voire même un peu hâbleur et quelque peu médisant, et tout cela a dû se refléter dans ses chants, d'autant plus qu'en Provence le peuple a été de tout temps et poète et chanteur. Malheureusement ces productions, qui ne reposent plus sur des idées générales, sont mobiles commme la société dont elles sont l'image et la génération suivante les oublie parce que, ne répondant plus à ses idées, elles ont perdu pour elle toute leur saveur. Il faut bien reconnaître d'ailleurs que la poésie populaire déchoit dès qu'elle ne s'appuye plus sur la tradition historique ou religieuse ; c'est la liane qui rampe et salit ses corolles dans la poussière s'il lui manque l'arbre auquel elle enlaçait ses rameaux. Le trait qui distingue cette poésie domestique de la poésie populaire, c'est l'absence de la forme dramatique qui caractérise celle-ci et l'auteur, qui s'effaçait dans l'autre, est au contraire presque toujours en scène dans la première. Ses allures sont plus vives, sa forme plus variée, ses tours plus originaux, son expression plus châtiée ; tandis que sa sœur aînée se soutenait par sa force seule, il lui a fallu, à elle, un peu d'art pour se sauver de l'oubli. Nous avons choisi parmi ces chansons badines celles qui nous ont présenté les caractères les plus tranchés de la poésie populaire, mais nous ne voudrions pas les donner comme des types. Hâtons-nous toutefois de le remarquer, et c'est pour nous un devoir comme un bonheur, même dans ses productions les plus légères la muse provençale garde une décence et une retenue qui l'honorent ; jamais elle n'a hanté les bouges où des fils abâtardis ont cru trop souvent la rencontrer ; jamais elle n'a parlé cette langue de l'orgie que depuis deux siècles ils lui ont prêté avec une complaisance coupable ; jamais elle n'a traîné sa robe dans la boue des ruisseaux, et si, dans des moments qu'excusent les folies du carnaval, elle laisse quelquefois tomber ses voiles, son geste, comme celui de la Vénus de Cléomène, prouve qu'elle a su conserver la

pudeur. Ce n'est pas qu'on ne rencontre, même dans les cantiques, des expressions que notre goût épuré condamne; mais c'est la faute de la langue qui a vieilli et non celle du poète qui l'employait naïvement. D'ailleurs l'immoralité d'un écrit est dans les pensées, l'obscénité dans les images et non pas dans les mots; c'est même quand les mœurs se perdent que la langue devient prude, et l'on ne s'effarouchera pas plus d'une expression dont la naïveté paraîtrait malsonnante, qu'on ne s'alarme de la nudité innocente des enfants ou des anges.

Dans cette résurrection du passé à laquelle nous nous nous sommes voués, il nous a semblé que nous ne pouvions pas admettre les innovations parfois trop élastiques de l'orthographe moderne. Notre travail aurait perdu son caractère, et nos chansons, comme de vieilles coquettes cherchant à masquer leur rides sous de modernes atours, n'auraient plus eu la physionomie de leur âge que nous tenions à leur conserver. Nous avons donc scrupuleusement suivi l'orthographe étymologique, celle du *Lexique Roman* de Raynouard et du *Dictionnaire de la Langue d'oc* d'Honnorat. Nous ne nous sommes permis qu'un correction : nous avons remplacé par l'*o* la terminaison *a* caractéristique des féminins ; et en cela nous n'innovions pas, car ce changement remonte à la fin du xv^e siècle, et Nostradamus, *juge fort recevable*, ainsi qu'il l'assure lui-même, disait au siècle suivant : « J'advertis en passant le lecteur « que tous les mots provençaux qui se terminent en *a* se « doivent prononcer en *o* ainsi que les François pro- « noncent l'*e* mais un peu plus cruement et tout à « plain (1). »

Nous avons également respecté une forme qui paraît propre à la poésie populaire et que celle-ci suivait généralement autrefois, nous en avons la conviction; c'est celle qui change en *eio* la terminaison *ada* des féminins. C'est la même transformation que Raynouard a signalée dans les mots romans qui, en s'introduisant dans la langue française, ont perdu leur *d* intérieur et remplacé par *é,e* l'*a* pénultième et l'*a* final de la forme romane, — *fée* venant de *fada*, *armée* de *armada* (2), — Et qu'on ne croie pas que cette forme soit le

(1) C. Nostradamus, op. cit. 313.

(2) Raynouard, *Choix des Poésies originales des Troubadours*, t. 6, p. 24.

résultat de la fantaisie d'un chanteur, nous l'avons rencontrée trop fréquemment et en trop de lieux pour qu'elle ne fût pas générale, bien qu'elle ne soit guère sortie de la langue chantée par le peuple (1). Dans quelque cas, d'ailleurs, il serait impossible de revenir à la forme ordinaire sans détruire la rime :

Lou plus jouine des tres — aqueou l'a deraubeio
La mouento sur grisoun — sur la blanc' haqueneio (2)
La meno autant luench — cinquanto doues journeios.

Puisque nous venons de parler de la rime, ajoutons une observation qui ne sera peut-être pas inutile pour les personnes peu familières avec nos anciennes poésies. Les auteurs des chants populaires, si scrupuleux pour la cadence, ont été fort peu sévères pour la rime et se sont souvent contentés d'une simple *assonnance*, c'est-à-dire, suivant la définition de Raynouard, « de la correspondance imparfaite et « approximative du son final du dernier mot du vers avec « le même son du vers qui précède ou qui suit. (3). » Quelquefois même l'assonnance a disparu emportée par les variations de la langue ; ainsi, dans le premier couplet du chant qui ouvre notre recueil il suffit, pour la rétablir, de revenir à l'ancienne terminaison féminine (4).

Le poète populaire ne s'effraye pas de la rencontre de deux voyelles. Tantôt il accepte bravement l'hiatus :

Adam n'en prend la poumo
N'en mouer*de un mouceou*,

tantôt, pour amortir le choc, il intercalle entre les deux voyelles une lettre euphonique, réminiscence évidente de la langue grecque. D'autrefois les deux voyelles sont pro-

(1) On trouve quelquefois cette forme dans les œuvres dramatiques du commencement du XVII^e siècle :

... Tau que pouërto lou velous
Lou cliquan, la pointo coupeyo
Leys panachous et may l'espeyo.

ZERBIN, *comedie provençalo à cinq personnagis.*

(2) *Haqueneio* dérivé des deux mots espagnols *haca* et *yegua* (proprement cheval-jument) n'a jamais pu avoir la forme *haquenado.*

(3) *Journal des Savants*, juillet 1833

(4) Lou premier en prencipi — que Jesus-Christ a fach
Jesu' a crea lou ciel — lou ciel et mai la ter*ra*
Puis a crea Adam — et nouestro maire E*va.*

noncées mais ne comptent que pour une syllabe, élision prosodique et non phonétique qui, dans certains cas, se combine avec l'élision vraie, de telle sorte que trois syllabes écrites et prononcées ne comptent que pour une dans la mesure :

Eilavau *l'y a 'n* jardinier
*Qu' a 'no* tant belo filho.

L'élision vraie porte d'ailleurs tantôt sur la première et tantôt sur la seconde des deux voyelles; parfois, pour arriver à l'élision, on supprime une consonne finale afin de mettre les deux voyelles en présence et ramener ainsi le vers à l'un des cas précédents :

N'es *pa 'na 'n* casso — ses tres chins blancs n'en sount aqui.

et quelquefois même on supprime une voyelle initiale sans autre motif que les exigences de la mesure. Pas n'est besoin d'ajouter que les chanteurs populaires prennent sans scrupules toutes les libertés que se permettait la poésie écrite, et Dieu sait si elle en était chiche !

Bien qu'un grand nombre de chansons populaires puissent, comme l'observe fort judicieusement M. Rathéry (1), passer pour historiques en ce sens qu'elles servent à l'histoire des mœurs, des croyances, des passions, des erreurs même de l'humanité, nous avons, avec ce savant, réservé ce titre aux chants qui se rapportent à un fait précis, à un personnage connu de l'histoire de Provence. Ils ont été nombreux et on en trouve des indications assez fréquentes dans nos historiens et dans nos chroniqueurs. Malheureusement ils ont duré ce qu'a duré la mémoire des évènements qu'ils rappelaient et la plupart on péri. Des recherches suivies dans les bibliothèques et dans les riches cabinets de quelques bibliophiles obligeants (2) nous ont cependant encore donné une moisson satisfaisante. Si dans la première partie de notre recueil nous avons rejeté tout ce qui n'était pas l'œuvre du peuple, ici nous avons été moins sévères et nous avons donné l'hospitalité à tout

(1) *Moniteur* des 23 avril et 27 août 1853.

(2) Au premier rang de ceux-ci il est juste de placer M. L. de Crozet, qui a mis à notre disposition toutes les richesses bibliographiques qu'il possède, avec une libéralité que notre reconnaissance ne pourra pas égaler, bien différent de ces avares qui gardent jalousement des trésors inutiles dans leurs mains.

ce qui se rapporte à un fait de notre histoire, tâchant d'éclaircir par des notes les détails, les allusions qu'on y rencontre. Nous avons même accueilli des pièces en langue française, car, pour ces compositions, nous borner aux chansons provençales, c'était de notre plein gré nous condamner à être incomplets.

Il y a peu de jours qu'on nous signalait un vieillard riche en chansons du temps passé ; nous courions l'interroger, quand au seuil de sa modeste demeure nous rencontrâmes son cercueil. La mort nous avait devancés. . . . . Ainsi s'en vont un à un les dépositaires des traditions d'autrefois. Pour en sauver les derniers vestiges, il faut donc se hâter avant que la tombe ait tout englouti. Aussi, faisons-nous appel à tous ceux qui, comme nous, ont à cœur la gloire de notre chère Provence ; d'autres gardent soigneusement dans des musées les fragments de sculptures les frustes, les inscriptions les plus effacées, réunissons avec le même zèle dans un livre les derniers restes de la poésie de nos aïeux. Le culte des tombeaux a été de tout temps le culte des hommes de cœur, et c'est mieux que leurs cendres, c'est la vie même de nos pères, c'est leur âme que nous voulons honorer. Déjà de généreux collaborateurs sont venus à nous les mains pleines ; qu'ils reçoivent nos remercîments (1) ; mais cela ne peut suffire et nous en appelons de nouveaux ; la Provence est trop aimée de ses enfants pour que notre voix, tant faible soit-elle, ne réveille pas d'échos. Pour nous, nous n'ambitionnons qu'un honneur : celui d'avoir éclairé la route, d'avoir appris à beaucoup qu'autour d'eux, dans leur maison peut-être, sont les restes d'une antiquité digne de leur sollicitude, d'une antiquité qui va s'effaçant chaque jour. Que notre appel soit entendu et elle ne périra pas toute entière cette poésie dont notre nourrice berçait notre premier sommeil, cette poésie qui animait ces douces réunions de famille où la gaîté la plus vive ne faisait jamais oublier le respect qu'on doit aux aïeux, cette poésie qui, aux jours de fête, faisait retentir les voûtes de nos églises rustiques ; que notre appel soit entendu et nous pourrons à notre tour dire, comme le vieux chanteur de *Mirèio* :

(1) Nous avons scrupuleusement indiqué à la suite des chants que nous n'avons pas recueilli nous-mêmes le nom des personnes qui nous les ont communiqués. Le lecteur verra combien nous sommes redevables à quelques personnes et notamment à MM. Martini et Allègre, tous deux inspecteurs des écoles primaires.

— E vaqui, quand Marto fielavo,
Li cansoun, *lors*, que se cantavo!
Eron bello, o jouvènt, e tiravon de long...
L'èr s'èi fa'n pau vièi, mai que provo?
Aro n'en canton de pu novo,
En franchiman, ounte s'atrovo
De mot forço pu fin... mai quau i'entènd quicon?

*Manosque*, 19 *janvier* 1862.

*P. S.* Au moment où nous corrigeons les épreuves, nous recevons la lettre suivante de M. Milá y Fontanals, juge si compétent pour tout ce qui regarde la poésie romane et les chants populaires. L'approbation donnée à nos observations par le savant professeur de Barcelonne nous est trop précieuse pour que nous négligions de nous en prévaloir :

« On peut diviser, ce me semble, votre règle métrique de la poésie populaire dans les propositions suivantes :

1° La strophe est composée d'un vers unique ;

2° Ce vers complète ainsi la pensée ou un membre de la pensée ;

3° Le vers est divisé par une césure très-prononcée ;

4° Cette césure est masculine quand le vers est féminin et *vice-versà*.

1° La première proposition cadre parfaitement avec l'opinion que je soutiens dans mon *essai* d'après laquelle je considère la versification populaire comme composée de longues lignes monorimes. Elle est fondée sur la nature de la poésie populaire qui procède par les moyens les plus simples.

2° Je crois aussi très-juste la deuxième proposition. Il est naturel que quelquefois deux vers et peut-être plusieurs soient unis par le sens, mais cela ne s'oppose pas à la valeur indépendante de chacun d'eux. Cette union de deux vers a donné à la longue une division presque tétrastrophique au *romance* castillan, ce que, malgré d'imposantes autorités, je persiste à regarder comme indifférent au caractère primitif de cette poésie.

3° Nul doute sur cette proposition. Il va sans dire que, dans le système définitif de la poésie populaire, le vers étant parisyllabique (malgré quelques exceptions), la césure coupe le vers à un point fixé.

4° Vous ne ferez aucune difficulté de croire que j'avais observé cette règle dans plusieurs poésies populaires, sans appuyer sur cette observation, d'abord parce que je m'attachai surtout à prouver les rapports de la versification populaire avec celle des chanson de geste, et ensuite parce que je ne croyais pas cette règle aussi générale que je la crois aujourd'hui d'après votre observation. Je la crois, en effet, exacte en général pour la poésie populaire française et pour la poésie piémontaise dont je

n'ai pas dans ce moment les exemples sous les yeux, mais dont je me rappelle la forme. Quant à la poésie catalane, je viens de parcourir, un peu trop rapidement, mon *romançerillo*, et je trouve avec la césure non accentuée ou féminine et le vers masculin les numéros 2, 4, 5, 6, 13, 21, 30, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 46, 48, 52, 54, 55, 57; de la même espèce avec quelques césures exceptées, 8, 9, 12, 17; avec la césure accentuée ou masculine et le vers féminin, les numéros 3, 15, 16, 20, 22, 26, 44, 45, 47, 49, 50, 55, 56, 58 *bis*, 59; de la même espèce avec quelques césures exceptées, 7, 11, 14, 19, 20, 28, 29, 32, 33 et 51. Vous donnez une explication de ces exceptions, je crois qu'on peut aussi l'expliquer par les irrégularités naturelles et fréquentes de la poésie populaire que masque, d'ailleurs, le débit musical.

Je crois donc que cette règle subsiste malgré les exceptions qu'offrent quelques vers dans certaines poésies. Je la crois aussi très-naturelle, comme offrant le moyen le plus simple de distinguer prosodiquement les deux parties du vers, et très-accommodée aux oppositions de ton dans le chant de ces deux parties. Je vais jusqu'à croire que celles des mélodies populaires auxquelles on peut plus exactement donner ce nom, c'est-à-dire, qui ne peuvent se confondre avec une simple mélopée ou *cantilène*, sont faites pour des vers construits selon cette règle. Je crois donc votre observation très-intéressante pour l'étude de la nature de la poésie populaire et aussi pour l'histoire de la même poésie.

Néanmoins, on conçoit qu'il y ait des exceptions. Ainsi les numéros 10 et 27 du *romancerillo* offrent des irrégularités trop fréquentes à la césure pour qu'on puisse les regarder comme sujettes à la règle. Le *romance* castillan et portugais ne la suivent pas. On trouve des *romances* castillans avec la césure féminine et la finale masculine :

Mandô el rey prender Vergilios — y à recaudo lo poner...
Malas mañas habeis, tio, — no las podeis olvidar...

mais on trouve d'autres *romances*, et je les crois plus nombreux, qui ont féminines les deux parties :

Preso est à Fernan Gonzalez — el buen Conde Castellano...
A Calatrava la Vieja — la combaten castellanos...

Dans les deux cas on trouve quelques césures masculines, mais c'est simplement une irrégularité que se permettent, même aujourd'hui, quelques versificateurs de *romances* artistiques.

On pourrait donner des conjectures sur cette nature particulière de la poésie populaire castillane ; pour le moment je ne veux invoquer d'autres explications que celle du grand nombre de terminaisons *graves* ou *llanas*, c'est-à-dire féminines ou non accentuées dans la langue castillane.

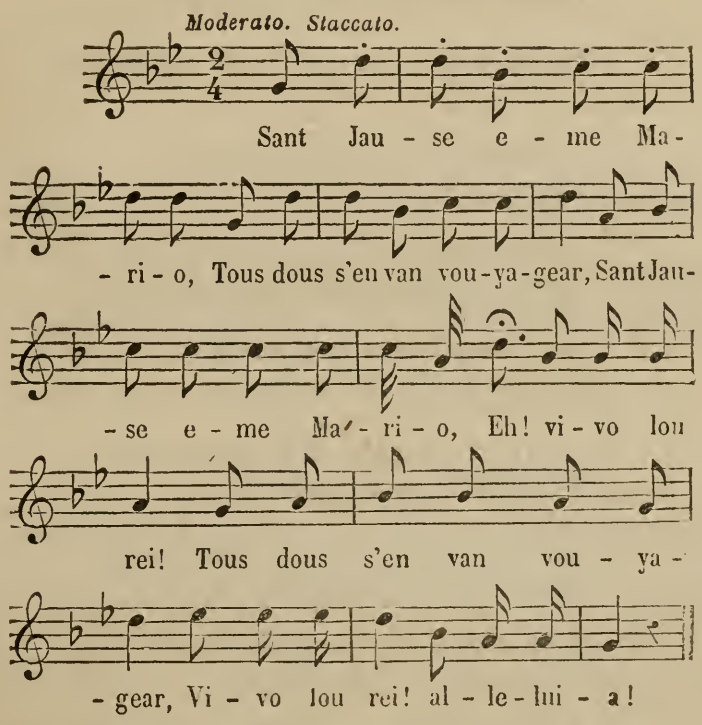
Nous ne devons pas oublier qu'il y a quelques autres formes de versification populaire... »

Barcelonne, 21 janvier 1862.

# APPENDICE.

---

## LA FUITO EN EGYPTO.




Sant Jause eme Mario,
Tous dous s'en van vouyagear,
Sant Jause eme Mario,
Et vivo lou rei (1)!
Tous dous s'en van vouyagear,
Vivo lou rei! *Alleluia!*

Dins la villo qu'arriveroun
Degun les voou retirar;.....

L'y' agut qu'uno pauro veouso (2),
Dins l'estable les a lougeats. ...

— Te remerciam, Margarido,
De l'hounour que nous as fach.....

Jamai, tu, ni ta familho,
Jamai ren vous manquara.....

La Viergi s'es anado
Eme soun enfant au bras ;.....

D'eiça ven bouyer brav' homme,
Ven de samenar soun blad : .....

— Ount' anatz, ma belo damo.
Qu'un tant bel enfant pourtatz?.....

— Oh ! digo, bouyer brav' homme,
Lou voudries-tu counservar ?.....

— Metetz-vous souto ma capo,
Degun vous descurbira.....

— Retourno, bouyer brav' homme,
Vai-t-en meissounar toun blad;.....

Lou poussible, belo damo,
Es pas 'nca tout samenat;.....

— Vai-t-en querrer toun aurame,
Toun blad se vai madurar.....

N'en es pas lou quart d'un' houro
Fouguet flourit et nousat ;.....

N'en es pas lou quart d'un' autro,
Fouguet lest à meissounar.....

A la premiero gavelo
L'y aguet cent panaus de blad.....

A la secoundo gavelo
L'ant pas pousqut estremar.....

D'eiça ven cavalario,
Tous de judious renegats : .....,

— Digo-nous, bouyer brav' homme,
Tu que meissounes toun blad,.....

As pas vist passar Mario,
Eme soun enfant au bras ?.....

— Ant passat quand samenave,
Quand samenave moun blad ;.....

— Alors, tournem-se, bregado,
Aquo-n-ero l'an passat,
Alors tournem-se, bregado,
Et vivo lou rei !
Aquo-n-ero l'an passat,
Vivo lou rei ! *Alleluia !*

---

## NOTES ET ÉCLAIRCISSEMENTS.

(1) Noel ! était autrefois une acclamation dont on saluait les rois à leur passage ; plus tard on lui a substitué le cri de *Vive le Roi !* Ne peut-on pas supposer que la même transformation s'est opérée dans ce refrain qui, primitivement, aurait été : *et nouvel ! nouvel !*

(2) « Quand ils furent entrés en une grande cité, en laquelle ils demeurèrent plus de sept ans, Notre Dame se logea en l'hôtel d'une pauvre veuve et demeurèrent un an. » *Enfance de Notre Seigneur*. Voir aussi *Histoire de la Nativité*, chap. xxvi.

---

Ce joli noël, dont il existe une version française, a été fort répandu en Provence, et on le chante parfois encore devant les *crèches* des églises de village. Il s'est évidemment inspiré de ces recueils de prodiges que le moyen-âge aimait tant. Nous lisons dans un de ces livres : « Après « que Notre-Dame cheminait, ils vont trouver un labou- « reur qui seminait du blé. L'Enfant Jésus mit la main au « sac et jeta son plein poing de blé au chemin ; inconti- « nent le blé fut si grand et si meûr que s'il eût demeuré « un an à croître, et quand les gens d'armes de Hérodes « qui quéraient l'enfant pour l'occire vinrent à celui la- « boureur qui cueillait son blé, si lui vont demander s'il « avait point vu passer une femme qui portait un enfant : « — Oui, dit-il, quand je semais ce blé. Lors les meur- « triers se pensèrent qu'il ne savait ce qu'il faisait, car il « avait près d'un an que celui blé avait été semé, si s'en

« retournèrent arrière (1). » Le germe de cet épisode du semeur se retrouve dans les apocryphes qui racontent que Jésus ayant semé un grain de blé, ce seul grain en produisit cent *choros* (2).

Dans une autre version, la légende est divisée en deux parties : le voyage à Bethléem où la Vierge enfante, et la fuite en Egypte qui commence à l'arrivée du laboureur. Nous extrayons de la première partie un épisode qui se rapporte à un autre prodige raconté par Ludolphe dans sa *Vie du Christ*.

La boueno Viergi Mario — dins la nuech se voou caufar.
Dis à Jause debounari — de fuec fau anar cercar.
N'es anat enco d'un fabre — que n'y a gis vougut dounar;
— Ana 'nco de la fabresso — que vous refusera pas.
La fabress' eme rudesso — tres parados n'y a gitat.

Voilà comment s'exprime le cantique ; voici les paroles du chroniqueur : « Notre Dame est dans l'étable obscure « de Bethléem, elle désire du feu et de la lumière, Joseph « va en chercher ; mais il trouve toutes les portes fermées. « Il s'adresse à un maréchal qui le repousse avec menaces ; « la femme du maréchal, plus compatissante, décide son « mari à satisfaire Joseph, à condition que l'époux de la « Vierge emportera le feu dans son manteau. Joseph plein « de foi ouvre son manteau et y reçoit un charbon ardent. « Mais quelle est sa surprise quand, en rentrant dans « l'étable, il la trouve éclairée par deux cierges que deux « anges avaient apporté pendant son absence ! A son arri- « vée, Notre-Dame luy dict : « Joseph, mon doux amy, « en avez-vous le feu ?— Hélas ! Marie, veez le icy en mon « manteau ; » et quand il ouvrit le giron, il fust tout plein « de roses, et J seph luy dict : « Hélas ! Marie, je cuydoie « apporter du feu et ce ne sont que roses. (3). » Le livre de l'*Enfance de Notre-Seigneur* que nous citions plus haut attribue ce miracle à Jésus enfant.

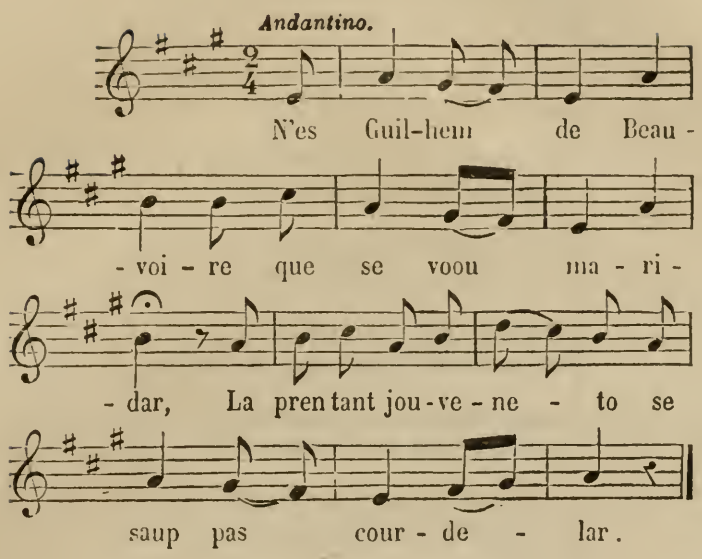
Nous publions dans le second volume une autre version de ce noël que nous devons à M. Allègre et dans laquelle on trouve d'autres épisodes des apocryphes, notamment celui des larrons et celui de l'enfant lépreux guéri par l'eau qui avait servi à laver l'enfant Jésus.

(1) *Enfance de Notre-Seigneur*, cité dans le dict. des apocryphes, II. 383.

(2) Conf. *Evangile de Thomas l'Israélite*, chap. XII ; *Traité de l'Enfance de Jésus suivant Thomas*, chap. X ; *Hist. de la Nativité de Marie*, chap. XXXIV ; *Miracles de l'enfance*, MS. 4313 à la Bibl. Imp. chap. XXXIV.

(3) Cité par DOUHET : *Dict. des légendes*, 1291.

## LA POURCHEIRETO.




N'es Guilhem de *Beauvoire* (1)
Que se voou maridar,
La pren tant jouveneto,
Se saup pas courdelar.

La pren tant jouveneto,
Se saup pas courdelar.
Au bout de cinq semanos
A la guerr' es anat.

A sa dono de mero (2)
La vai recoumandar :

— Vous recoumande, mero,
De li ren faire far ;

La fetz pas an' à l'aiguo,
Ni fierar, ni pastar,

Mandetz la à la messo,
Fasetz la ben dinar,

Eme les autres damos
Mandetz la proumenar.

Au bout de cinq semanos
Les pouercs li a fach gardar.

S'en vai sur la mountagno
Et s'es mess' à cantar.

De tant ben que cantavo
Fai resclantir la mar.

Et Guilhem de *Beauvoire*
Qu'es de delà la mar :

— Semblarie qu'es ma fremo
Que s'es mess' à cantar ?

Oh ! pagi, moun beou pagi,
La fau anar trouvar ;

Mette le sello rougeo,
Les estrious argentats ;

Iou passarai par terro,
Tu passaras par mar.

A traversat mountagnos,
Mountagnos et la mar (3).

— Digatz, la pourcheireto,
Me fariatz pas goustar ?

— Ai que de pan d'avoino
A-n-un cruveou passat,

Et de trempo pourrido ;
Mes pouercs l'ant refusad'.

— Digatz, la pourcheireto,
Vous voudriatz retirar ?

— Mes sept fuayos de soyo (4)
Soun encar' à fierar,

Et moun fagot de verno
Es encar' à coupar.

Desranco soun espeio
Soun fagot li a coupat.

— Digatz, la pourcheireto,
Qu me retirara ?

— Anetz veire l'houstesso
Que vous retirara.

— Bounsoir, damo l'houstesso,
Me voudriatz retirar ?

— Dins uno belo chambro
Iou vous farai couchar.

— Digatz, damo l'houstesso,
L'y a degun per soupar ?

— L'y a que la pourcheireto
Que vau pas l'esperar.

— Fau que sie pas grand cavo
Se vau pas l'esperar.

Venetz, la pourcheireto,
Venetz vous dounc soupar.

En se mettent à tauro,
Elo fai que plourar.

— Qu'avetz, la pourcheireto,
Que fetz ren que plourar ?

— L'y a sept ans qu'à la tauro
Iou n'en ai plus soupat.

— Digatz, damo l'houstesso,
L'y a degun per couchar ?

— L'y a que la pourcheireto,
Se la vouretz menar ?

Eou la pren et l'embrasso,
Em' eou la fai mountar.

Doou liech à la fenestro
Elo se vai gitar.

— O Guilhem de *Beauvoire*,
Que sies delà la mar,

Se Diou te fai la graci
De pousquer retournar,

Ta cruelo de mero
M'a ben abandounat.

— Oh ! taisetz-vous, madamo,
Siou ce que desiratz.

— Ah ! mounstretz me la baguo
Que iou vous ai dounat (5).

Quand ven la matinado,
Lou jour per se levar :

— Levo-te, pourcheireto,
Les pouercs vene gardar,

Sount darrier la gamato
Que fan ren que renar.

— Anetz-ly vous, ma mero,
Que les a proun gardats ;

Se n'eriatz pas ma mero,
Vous fariou pendourar,

Mai coumo siatz ma mero,
Iou vous farai murar,

Entre les doues muralhos
L'aiguier l'y ralhara.

---

## NOTES ET ÉCLAIRCISSEMENTS.

(1) Il existait en Dauphiné une famille de Beauvoir, aujourd'hui éteinte. Un Guillaume de Beauvoir, par son testament fait en 1268, lègue 60 livres viennoises aux couvents de Die pour l'acquisition de quelques volumes (DAUNOU, *Discours sur l'état des lettres au XIII^e siècle*, p. 60) : dans une donation de 1239 qui nous a été signalée par le savant bibliothécaire de Grenoble, M. Gariel, un *Guillelmus de Bello videre*, peut-être le même que le précédent, se qualifie de *miles cruce signatus*. Serait-ce le héros de notre romance ? Nous ignorons d'ailleurs, si l'on trouverait dans les annales de cette famille quelque fait ayant pu donner naissance à la légende de *la Pourcheireto*.

(2) Les deux derniers hémistiches de chaque couplet se répètent en tête du couplet suivant.

(3) Une variante, peut-être un peu plus moderne de forme, et dans laquelle la jeune femme garde des moutons, ajoute ici :

*Oh ! la jeune bergère — de qui sont les moutons ?*
Soun de Louis de *Bauveoire* — qu'es de delà la mar.

Dans cette variante, le sire de Beauvoir a nom Louis au lieu de Guilhem.

(4) *Mes sept fusées de soie*. Le mot *soya* appartient encore au dialecte gascon.

(5) Cette reconnaissance d'un époux, longtemps absent, au moyen d'un anneau, rappelle la vieille romance picarde du *Sire de Créqui*. La même circonstance se retrouve d'ailleurs dans beaucoup de chants populaires, notamment dans la romance de *Miansoun* et le cantique de saint Alexis qui font partie de notre second volume. — Voir, en outre, le chant breton : *la Ceinture de Noces*, publié par M. de la Villemarqué, et les premiers vers du poème de Gérard de Rossillon.

---

Cette romance fournit un exemple remarquable de la diffusion extrême de certains chants populaires, car nous la retrouvons à la fois en Bretagne et en Catalogne Dans le chant breton, c'est le sire de Faouet qui, partant pour la croisade, confie sa jeune femme à son beau-frère. A peine est-il parti qu'elle est réduite à garder les troupeaux.

Pendant sept ans elle ne fit que pleurer; au bout de sept ans elle se mit à chanter — et un jeune chevalier qui revenait de l'armée ouït une voix douce chantant sur la montagne. — Bonjour à vous, jeune fille de la montagne : vous avez bien dîné, que vous chantez si gaîment? — Oh ! oui, j'ai bien dîné, grâces en soient rendues à Dieu ! avec un morceau de pain sec que j'ai mangé ici. — Dites

moi, jeune fille qui gardez les moutons, dans ce manoir que voilà pourrai-je être logé? — Oh! oui, sûrement mon seigneur, vous y trouverez un gîte et une belle écurie pour mettrevos chevaux.— Vous y aurez un bon lit de plume pour vous reposer, comme moi autrefois quand j'avais mon mari; je ne couchais pas alors dans la crèche parmi les troupeaux; je ne mangeais pas alors dans l'écuelle du chien.

Cependant la jeune femme reconnaît son mari à ses longs cheveux blonds; ils rentrent au manoir; le beau-frère, embarrassé, assure au croisé que son épouse est allée assister à une noce à Quimperlé:

Tu mens! car tu l'as envoyée comme une vile mendiante garder les troupeaux; tu mens par tes deux yeux! car elle est derrière la porte, elle est là qui sanglote. — Va-t-en cacher ta honte, va-t-en, frère maudit! ton cœur est plein de mal et d'infamie! Si ce n'était ici la maison de ma mère et de mon père, je rougirai mon épée de ton sang (1)!

La ressemblance, on le voit, ne saurait être contestée. L'identité entre le chant provençal et le chant catalan est plus frappante encore; même fond, même forme, mêmes détails. Quelques vers suffiront pour la faire ressortir:

— « Pastoreta, pastoreta, — ya es hora de retiré'. »
— « Faré encare tres fusados — y un feix de llenya tambe. »
Ab la punta de l'espada — un feix de llenya li 'n fé....
— « ¿ Pastoreta, pastoreta, — ahont hi hauria un hostalé? »
— « Vagin aqui a casa el sogre — bona vida solen fé',
De capons y de gallinas — y algun pollastre també ..
— « Pastoreta, pastoreta — que t'en donan per menjé?
— « Una coca de pa d'ordi — que prou l' hatx de menesté. »
— « ¿ Hostalera, hostalera — qui vendra ab mi à supé? »
— « Que vingui la nostra jove — ma filla l' en guardaré. »
— « Set anys no hi manjat en taula — y altres set men estaré.
Set anys no hi manjat en taula — ni en taula ni en taulé
Sino dessota la taula — com si fos un gos llebré...
— « ¿ Hostalera, hostalera — qui vindra ab mi al llité? »
— Que vingui la nostra jove — ma filla l'en guardaré,
« Antes yo no hi anaria — de finestra em tiraré...
A la porta de la cambra — un anell li entregué,
Ya 'n van girar la claueta — y al llit s'en varen fiqué'.
L'endema à la matinada — la sogra ya la cridé.
« Llevat, llevat, porquerola, — que 'ls porcells ya 'n grunyan be
Yo ten poso set fusadas — y un feix de llenya també. »
— « Feu-hi anar la vostra filla — ma muller l'en guardaré.
Si no 'n fossiu mare meba — yo os en faria cremé,
Y la cendra qu'en farieu — un mal vent se l'emporté (2)

(1) La Villemarque, *Barzaz-Breiz*. I, 239, l'Epouse du croisé.

(2) Bergerette, bergerette, voilà l'heure de rentrer. — J'ai à faire encore trois fusées et aussi un fagot de bois. — Avec la pointe de l'épée il lui a fait un fagot... Bergerette, bergerette, où y aurait-il un gîte? — Allez à la maison de mon beau-père, on y fait ordinairement chère-lie — de chapons et de poules, et aussi de gros poulets... — Bergerette, bergerette, que te donne-t-on pour manger? — Une fouace de pain d'orge et je n'en ai pas mon saoul. — Hotelière, hotelière, qui viendra souper avec moi? — Que notre bru y aille, ma fille je l'en empêcherai. — Sept ans je n'ai mangé à table et autres sept je

M Milà y Fontanals remarque que les nombreuses terminaisons en *é* qui se trouvent dans son texte et qui n'appartiennent pas au pur catalan, font supposer une version française. Sans nier l'existence de celle-ci, nous croyons devoir observer que les poésies populaires ont des tournures, des expressions qu'elles affectionnent, et que cette terminaison en *é*, étrangère au provençal comme au catalan, est pourtant fréquente dans nos chansons. Ainsi nous avons des fragments d'une version de la *Pourcheireto* dans laquelle cette terminaison prédomine :

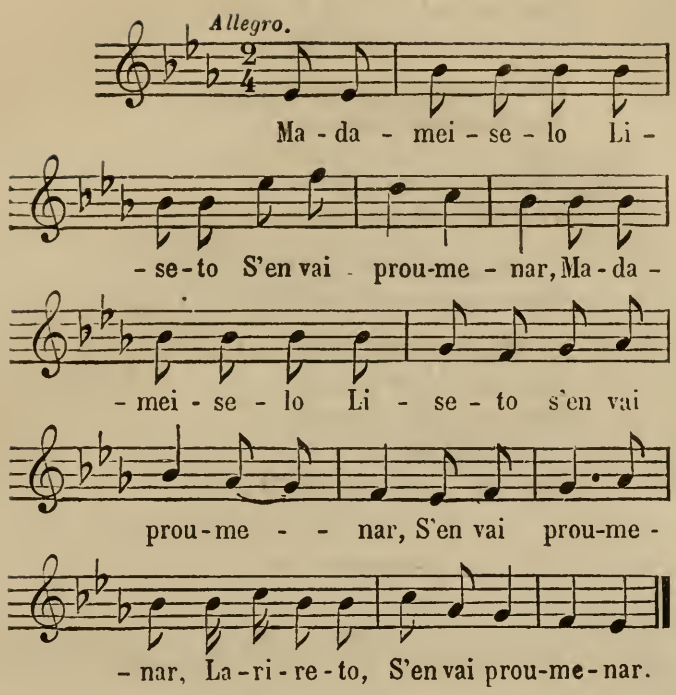
N'es Guilhem de *Beauvoire* — tant jouyne a pres molher.
La pren tant jouveneto — se saup pas courdeler...

Mais, comme l'observe fort judicieusement M. Milà lui-même, les chants populaires ont un langage conventionnel dont ils usent sans qu'on puisse en donner la raison. Ne serait-ce pas une trace de leurs longues pérégrinations, et n'auraient-ils pas gardé l'empreinte des divers pays qui les ont adoptés, à peu près comme cette langue franque qu'on parle dans les ports de la Méditerranée et qui n'est qu'un mélange des idiomes divers dont on se sert sur ses rivages ?

M. de la Villemarqué croit pouvoir faire remonter la composition de ce chant jusqu'à la première croisade, en remarquant que le poète breton fait porter sur l'épaule, à chaque chevalier, la croix rouge qui ne fut prise qu'à la première des guerres saintes. Sans attacher à ce détail plus de valeur qu'il n'en doit avoir, il nous semble que l'énumération des travaux dont on devra dispenser la jeune épouse sont des traits caractéristiques d'une haute antiquité, et que ces nobles dames qui vont puiser de l'eau, qui pétrissent et qui filent doivent être contemporaines de la reine Berthe.

m'en passerai, — sept ans je n'ai mangé à table, à table grande ou petite ; — mais toujours sous la table comme si j'étais un chien levrier..... hotelière, hotelière, qui viendra au lit avec moi ? — que notre bru y aille, ma fille je l'en empêcherai ; — plutot que d'y aller, je me jetterai de la fenêtre.... à la porte de la chambre, il lui a donné un anneau. — ils ont alors tourné la clé et au lit ils se sont mis. — le lendemain au matin la belle-mère l'a appelée : — lève, lève toi, porchère, que les porcs ne font que grogner, — je t'impose sept fusées et aussi un fagot de bois. — faites-y aller votre fille, ma femme je l'en empêcherai — si vous n'étiez pas ma mère, moi je vous ferai bruler — et la cendre que vous feriez, un mauvais vent l'emporterait..—MILA Y FONTANALS : *Romancerillo catalan*. N° 21. La Vuelta de D. Guillermo.

## LISETO.




Madameiselo Liseto (1) } *bis.*
S'en vai proumenar, }
S'en vai proumenar,
Larireto,
S'en vai proumenar.

Et tres galants d'Allemagno
La vouent deraubar.....

Se se disoun l'un à l'autre
Coumo pourrian far.....

*Il faut faire une clochette*
*Tout d'or et d'argent.....* (2)

Et anar de pouert' en pouerto
L'oumoino demandant.....

— Ah ! fetz-nous un pau d'oumoino,
Damo de léans..... (3)

La damo tant caritablo
Li doun' un pan blanc.. ..

Lou galant que prend l'oumoino
Li reten la man.....

Et la prenoun et la mountoun
Sur un chivau blanc.....

Lou galant que la menavo
Vai tout en cantant.....

Lou chivau que la pourtave
Vai tout en sautant.....

Madameiselo Liseto
Vai tout en plourant.....

— De que vous plouretz, la belo,
Que souspiretz tant?.....

— Ploure d'estre deraubeio } *bis.*
Par un trist' amant,
Par un trist' amant,
Larireto,
Par un trist' amant (4).

---

(1) Ce nom, à physionomie moderne, a dû être substitué à un nom plus ancien.

(2) Il n'est pas rare de rencontrer dans les poésies populaires provençales des terminaisons, des mots, des vers entiers qui appartiennent au français. Nous les avons distingués en les imprimant en *italiques*.

(3) L'expression *Dame de léans* qui appartient surtout à la langue d'Oïl, nous fait supposer que cette chanson a été primitivement composée en français. Cependant nous n'avons pas cru que cette considération dût nous empêcher de recueillir une pièce fort répandue en Provence et remarquable par la vivacité et l'entrain des paroles et de la musique.

(3) La poésie populaire est ordinairement moins laconique, aussi pensons-nous que la chanson n'est pas finie là et qu'il doit y avoir entre Lisette et son ravisseur un débat dans lequel celui-ci se fait reconnaître pour un roi ou au moins un baron. Mais toutes nos recherches pour découvrir cette suite ont été jusqu'ici infructueuses.

CHANSON

## SUR LE PARLEMENT DE PROVENCE

SUPPRIMÉ EN 1771,

---

Sur l'air : *Dins Avignon*, etc.

De dedins Aix,
Lou jour de san Jirome, (1)
Es arriba un gentilhomme,
Son nom vous diray ;
Ven d'Avignon ;
Porte de bellei lettre
Dedin son pouchon ;
A demanda,
Quan es ista à la porte,
Moussu de Montela.

D'abord l'y a dit :
— Prene leou voste canne ;
Ana vous en à Bourganne ; (2)
Aqui restarès
Et plantarès
De caulets, de salade,
Tant que voudres,
Et puis farès
De grandes remonstrances
A vostei varlès.

Moussu la Tour (3)
Eisso change de face,
Se vei plus aucune trace
De voste grandour ;
Non sias plu ren
Et dedin la Provence
Ny en parlamen ;
Moussu le Noir
Vous a fa la moustache
Sen gin de razoir.

Sieur Castillon,
Qu'in changeamen de scene,
A la fin portes la peine
De ta rebellion ;
As blasphéma
Souven contro la gleyse
Dins tes imprima ;
Lou ciel te poun.
Ah ! malheur quau regimbe
Contre l'aiguillon. (4)

Fier Parlamen,
Qu'hausaves tan la teste,
Sics tomba de ta bestie
Dedins un moumen;
La ville d'Aix
A vis sensou te plaigne
Ton darnier baday; (5)
T'an entarra
Et à tei funeraille
Degun n'a ploura.

---

Nous avons trouvé cette chanson dans un recueil de pièces détachées conservées à la bibliothèque d'Avignon. Nous reproduisons l'orthographe du manuscrit, quelque irrégulière qu'elle soit, parce qu'elle peut mettre sur la voie du pays où la chanson a été composée.

(1) L'édit qui supprimait le Parlement fut enregistré le 1er octobre 1771. à huit heures du matin. Il fut porté par le sieur marquis de Rochechouart, lieutenant général des armées du roi, commandant en chef dans son pays et Comté de Provence, Avignon et Comté Venaissin, assisté du sieur Lenoir, conseiller du roi en ses conseils, maître des requêtes ordinaires de son hôtel, qui arrivèrent à Aix le 30 septembre, jour de la fête de saint Jérôme. — *Registre de la Commission*, 1771. Biblioth, d'Aix, 962.

(2) A l'issue de la séance d'enregistrement tous les magistrats reçurent une lettre de cachet qui les exilait dans leurs terres et ne leur laissait qu'un délai de quarante-huit heures pour quitter la ville. Le procureur général Ripert de Monclar dut se retirer à son château de Bourganne, à Saint-Saturnin-lès-Apt, où il mourut le 12 février 1773, pendant l'exil du Parlement.

(3) Des Gallois de la Tour, reçu premier président le 14 mai 1748. Il reprit son siége lors du rétablissement du Parlement en 1775, et le conserva jusqu'à l'abolition des Cours souveraines. On assure, dit M. Charles de Ribbe, qu'il devint simple juge de paix. — *Pascalis*, page 320.

(4) Leblanc de Castillon fut obligé, en qualité de premier avocat général, de présenter à l'enregistrement l'édit de suppression par très-exprès commandement du roi. « Il le fit, dit l'abbé Coriolis, dans un discours fort touchant qui attendrit tous les auditeurs. » Ses luttes pour le maintien des maximes de l'Eglise gallicane sont connues et c'est à elles qu'il est fait allusion dans ce couplet. Il fut nommé procureur général le 30 mars 1775.

(5) Le peuple d'Aix qui s'était mis en révolte toutes les fois que le pouvoir royal avait voulu toucher au Parlement, vit avec indifférence le changement qui s'opérait; les hautes classes, au contraire, l'accueillirent avec joie, s'il faut en croire une relation manuscrite faite par l'abbé Coriolis et conservée à la bibliothèque d'Aix. Notre chanson vient à l'appui de cette opinion. Mais le *Parlement-Maupeou* devint bientôt impopulaire témoins les cris de joie, les illuminations, les bals, les députations des ordres et des communautés qui signalèrent le retour de l'ancien Parlement. On assure même que la haine qu'il avait inspiré amena la démolition de l'ancien palais Comtal, les vieux parlementaires ne voulant plus siéger dans des salles qu'avaient occupé des intrus. — Roux-Alphéran, *Rues d'Aix*, I, 15.

---

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

a39003 001457315b

CE PC 3385
.A73 1862
COO ARBAUD, DAMA DE LA POES
ACC# 1453139

U D / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 07 06 01 10 25 1